

Научное приложение. Вып. CLVII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ



А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов

**EX UNGUE LEONEM**

ДЕТСКИЕ РАССКАЗЫ Л. ТОЛСТОГО

И

ПОЭТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Москва  
Новое литературное обозрение  
2016

УДК 82.02  
ББК 83.011  
Ж79

## НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. CLVII

Составитель А. К. Жолковский

Научный редактор А. С. Бодрова

**Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К.**

Ж79 *Ex ungue leonem*. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. — М.: Новое литературное обозрение, 2016. — 288 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0594-7

В книге впервые собран представительный корпус работ А. К. Жолковского и покойного Ю. К. Щеглова (1937–2009) по поэтике выразительности (модель «Тема — Приемы выразительности — Текст»), созданных в эпоху «бури и натиска» структурализма и несколько не потерявших методологической ценности и аналитической увлекательности. В первой части сборника принципы и достижения поэтики выразительности демонстрируются на примере филигранного анализа инвариантной структуры хрестоматийных детских рассказов Л. Толстого («Акула», «Прыжок», «Котенок», «Девочка и грибы» и др.), обнаруживающих знаменательное сходство со «взрослыми» сочинениями писателя. Во втором разделе подробно описаны сами приемы выразительности, их подтипы и взаимоотношения с темами и с другими приемами. Книга рассчитана на заинтересованного читателя, которому она даст не только оригинальный инструмент филологического описания, но и особый взгляд на идейную и художественную структуру литературного текста.

УДК 82.02 + 821.161.1.09Толстой Л.Н.

ББК 83.011 + 83.3(2=411.2)52-8Толстой Л.Н.,4

В оформлении обложки использованы материалы из архива Государственного музея Л.Н. Толстого.

© А. К. Жолковский, 2016

© Ю. К. Щеглов, наследники, 2016

© ООО «Новое литературное обозрение», 2016

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

*Вы с уважением ощупывайте их...*

В предлагаемый читателю сборник включены наши с покойным Ю. К. Щегловым (1937–2009) малодоступные исследования сорокалетней давности. Они выходили сначала на родине в виде препринтов (*Жолковский, Щеглов 1971; 1972; 1973; 1974; 1978a*) и коротких публикаций (*Жолковский, Щеглов 1975; 1977a; 1977b; 1978b*), а затем в эмиграции — отчасти по-русски, отчасти по-английски — в составе монографий (*Жолковский, Щеглов 1980a; 1987*) и в виде отдельных статей (*Жолковский, Щеглов 1979a; 1979b; 1981; 1982*). Лишь после перестройки некоторые из них были переизданы в России (*Жолковский, Щеглов 1996; 2012a, 2012b; 2014a, 2015*), но единое представительное издание, подобное англоязычной монографии *Жолковский, Щеглов 1987*, на русском языке по-прежнему отсутствует. Этот пробел и призвана восполнить настоящая книга.

Малодоступны публикуемые работы и еще в одном смысле. Они написаны в подчеркнуто структуралистском стиле своего времени, с определениями, пунктами и подпунктами, условными обозначениями и аббревиатурами, схемами и таблицами, затрудняющими для многих читателей гуманитарного склада их восприятие. Но они не просто написаны на некогда модном наукообразном жаргоне, а принципиально задуманы и выполнены именно в таких терминах и претендуют на приоритет и актуальную ценность именно в таком качестве.

Небольшое лирическое отступление. Недавно в Москве, на презентации моей книжки мемуарных виньеток, по моему приглашению выступил почтенный и очень уважаемый мной коллега. Его речь была, в соответствии с неписанным ритуалом подобных okazji, выдержана в неизбежно хвалебном ключе, но не лишена эффектных риторических выражений. Говоря на языке приемов выразительности, рассматриваемых в настоящей книге, им было применено ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ.

Он начал с рассказа о том, с каким недоумением реагировал он в своей филологической молодости на перегруженные формулами мои (и Щеглова) работы 1970-х годов (многие из которых и составили настоящий том). Его недоумение возросло еще больше, продолжал он, когда полтора-два десятка лет спустя он стал знакомиться с моими более поздними, вполне осмысленными, на его взгляд, сочинениями. Ему было непонятно, как человек, способный написать нечто литературоведчески приемлемое (то есть я. — А. Ж.), мог годами заниматься столь скучной и бесплодной структуралистской абракадаброй! Развивая

далее свой комплиментарный нарратив, коллега перешел к похвалам (ради чего, собственно, и принял участие в церемонии) моей совершенно уже человеческой мемуарной прозе.

Не имея в виду показаться неблагодарным, позволю себе вступить за наши давнишние работы — за это, так сказать, старое, но грозное оружие.

Они и в свое время были непопулярны даже в структуралистской среде, считались чересчур формализованными, упрощенческими, не уделяющими достаточного внимания смысловому плану художественного текста. Однако подлинной формализации им скорее не хватало, чрезмерным упрощением они не грешили — просто стремились к четкому разделению уровней анализа, а уж проблемой и техникой выражения смыслов (= тем) занимались самым непосредственным образом.

Отталкивала в них именно принципиальная установка на молекулярный подход к самой материи искусства, попытка сформулировать ее элементарные единицы и уравнения, рассмотреть ее простейшие формы, позволяющие выявить секрет зарождения художественности из не-художественности (= простой декларативности). Эти опыты были, бесспорно, далеки от взыскуемого научного совершенства, во многом топорны и, к сожалению, так и не были доведены до конца — ввиду как их неприятия окружающей средой, так и последующей эмиграции, приведшей к попаданию соавторов модели в иной, сугубо гуманитарный преподавательский контекст и к тому же пришедшейся на период смены структуралистской парадигмы постструктуралистской.

В изложении своих более поздних — «по-человечески приемлемых» — работ соавторы перестали выпячивать теоретическую арматуру своих исследований, убрали ее в подмалевок, спрятали в подтекст, закатали в фундамент, но не переставали тайно пользоваться этой таблицей умножения для получения неплохих, как выясняется, результатов. Но длить это сокрытие не кажется мне уместным. Дело в том, что интеллектуальные моды приходят и уходят, а фундаментальные задачи литературоведения остаются, и можно ожидать возвращения интереса к структуралистским идеям и методам, в том числе к разработанным соавторами и излагаемым в настоящей книге.

План ее следующий. Она состоит из двух связанных, но самостоятельных частей: одной — излагающей (на отдельных примерах) теорию и технику анализа художественного текста, другой — практической, посвященной применению этой теории и техники к целостному описанию конкретных текстов — детских рассказов Толстого. Логический порядок следования частей вроде бы напрашивается: сначала теория, потом практика. Но я решил, что с читательской точки зрения предпочтительнее обратный: сначала разбор интересных текстов и лишь

потом — для тех, кому разбор покажется заслуживающим внимания, — секреты его успеха.

Следует сказать, что обе части самодостаточны и могут полноценно восприниматься по отдельности и в любом порядке. В практическом разделе хватает теории, а в теоретическом — примеров ее применения. Кроме того, теоретическая модель осталась не вполне завершенной, так что тем более оправдано помещение ее в конец книги.

Первую часть составило описание в терминах модели «Тема — Приемы выразительности — Текст», или поэтики выразительности, группы сходных детских рассказов Толстого. В этой работе мы попытались с максимальной полнотой и детальностью осуществить проект, заявленный еще в ранней — программной, провокативной и навлекшей много нареканий — статье о задачах порождающей поэтики:

Для предлагаемого типа описаний особенно подходящим материалом представляются группы однотипных по форме и содержанию произведений (пьесы одного автора <...>, сборники рассказов, басен, сказок и т. п.). Можно ожидать, что функции, формулируемые для отдельного произведения, исходя из его темы (то есть функции Эйзенштейна <...>), ввиду идентичности содержания этих произведений окажутся инвариантными для всей группы, то есть совпадут с функциями в смысле Проппа. Тогда следует ожидать появления литературоведческих работ, в которых «грамматика» инвариантных функций будет иметь объясняющую силу для идейной стороны (Пропп, «помноженный» на Эйзенштейна).

(цит. по: Жолковский, Щеглов 2012а: 28–29)

Работа писалась в середине 1970-х годов и была опубликована по-русски в виде препринтов (Жолковский, Щеглов 1978а), а в дальнейшем на Западе по-английски — в книге Жолковский, Щеглов 1987. По замыслу и исполнению (от формулировки инвариантных тем — к филигранному описанию мельчайших деталей структуры), да и по времени создания она принадлежит к тому же кругу исследований, что и работы А. Ж. Греймаса, «S/Z» Ролана Барта (1970) и «Logique du récit» Клода Бремона (1973), которые авторам тогда не были известны. В настоящем издании она перепечатывается с минимальными переделками, продиктованными желанием по возможности упростить и унифицировать изложение и избежать повторов в составе книги в целом.

Вторую часть образуют главы, посвященные отдельным приемам выразительности, их определениям, подтипам, взаимоотношениям с темами и с другими приемами. Три приема (ВАРЬИРОВАНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ, ОТКАЗ) рассматриваются особенно подробно, поскольку в свое время были описаны в специальных статьях (Жолковский, Щеглов 1977б [= 2012б]; 1980б; 1981), другие (КОНКРЕТИЗАЦИЯ,

УВЕЛИЧЕНИЕ, ПОВТОРЕНИЕ, КОНТРАСТ, ПОДАЧА, ПРЕПОДНЕСЕНИЕ) — в виде извлечений из препринтов (Жолковский, Щеглов 1972; 1973; 1974), сделанных для данной публикации. Три приема (СОГЛАСОВАНИЕ, СОВМЕЩЕНИЕ, СОКРАЩЕНИЕ) оставались и остаются не получившими монографического описания, хотя многие их свойства выявляются в ходе рассмотрения других приемов, а также текстов Толстого.

Книга рассчитана на серьезного, а главное, заинтересованного читателя, но ознакомление с ней не представляет особой трудности и обещает вознаградить усилия по овладению сконцентрированным в ней опытом литературоведческого поиска.

А. К. Жолковский  
*Санта-Моника, сентябрь 2015 г.*



**«ВОЙНА И МИР»**  
**ДЛЯ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ**

Инвариантная структура  
детских рассказов Л. Н. Толстого



### Вводные замечания

Для оригинального художника характерно постоянство творческого облика. Одни и те же излюбленные идеи, положения и образы проходят, варьируясь, через различные его произведения — ранние и поздние, лирические и драматические, серьезные и развлекательные, большие и малые. Тем более это естественно, когда разнотипные произведения относятся к одной и той же полосе творчества.

Детские рассказы, о которых пойдет речь, были написаны вскоре после «Войны и мира» (*ВМ*). В этот период художественного затишья Л. Н. Толстой сознательно отталкивался от литературности и ориентировался в идейном плане на задачи морального и практического воспитания, а в эстетическом — на фольклорную простоту. На пересечении этих установок и возникли дидактические рассказы для крестьянских детей. Тем не менее автор *ВМ* (называвший тогда свою эпопею «дребеденью многословной») безошибочно узнается в этих рассказах. Несмотря на радикальную перемену творческих целей и аудитории, он вольно или невольно продолжает проповедовать те же истины о жизни. И хотя Толстому действительно удалось достичь художественной общедоступности и простоты народной речи, его детские рассказы далеки от примитивизма и стереотипности фольклора. Наоборот, в них, как и в пушкинской прозе (а даже она не избежала в те годы критики Толстого<sup>1</sup>), за кажущейся безыскусностью скрывается утонченная литературная техника<sup>2</sup>.

Задача настоящей работы, выявив тематические инварианты представительной группы детских рассказов Толстого, показать их глубинную близость (с поправками на «адаптацию для детей») к тематическим инвариантам больших вещей Толстого (прежде всего — *ВМ*) и продемонстрировать богатство художественных средств, применяемых в этих рассказах для разработки их темы. Говоря коротко, — описать Льва по его когтям.

Предметом рассмотрения будут рассказы из «Новой азбуки» и «Русских книг для чтения» (1872–1875; все тексты цитируются по изданию: *Толстой 1928–1964*: XXI; см. также раздел «Приложение»). В центре внимания находятся пять рассказов (*ПП*): «Котенок» (*К*), «Девочка и грибы» (*ДГ*), «Акула» (*А*), «Два товарища» (*ДТ*), «Прыжок» (*П*), составляющие особо тесную группу. Их строение описывается с максимальной подробностью. К ним в целом ряде отношений примыкает еще ряд рассказов: «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» (*КМР*), «Бешеная собака» (*БС*), «Что случилось

с Булькой в Пятигорске» (ЧСБ) и повесть «Кавказский пленник» (КП), которые также служат объектом рассмотрения. По мере надобности привлекается и материал других детских рассказов, таких как «Птичка», «Корова», «Пожарные собаки», «Слон», «Орел», «Лев и собачка», «Ровное наследство», «Воробей и ласточки», «Ермак», «Царь и рубашка», «Камыш и маслина».

В качестве аппарата описания применяются понятия поэтики выразительности — модели «Тема — Приемы выразительности — Текст»<sup>3</sup>. Ее суть в том, что структура художественного текста описывается в виде его воображаемого *вывода* из специально постулируемого конструкта — его «невыразительной» *темы*. Вывод формулируется в терминах стандартных операций — *приемов выразительности* (ПВ), отвечающих за постепенное преобразование «голой» темы в полноценный художественный текст. Модель позволяет выводить из темы не только отдельный текст, но и группу сходных (по теме и по структуре) текстов (в частности, — одного автора). В таком *инвариантном выводе* обнаруживаются структурные *кластеры*, общие для всей группы текстов. Система *инвариантных тем* одного автора и реализующих их *инвариантных кластеров* называется его *поэтическим миром* (ПМ).

Хотя в принципе описание мыслится как вывод, нижеследующее изложение — не вывод в строгом смысле слова, а лишь его контур, представленный основными этапами на пути от темы к реальным текстам.

План изложения следующий.

Сначала рассматривается то, что мы называем *инвариантной темой Л. Н. Толстого* ( $\Theta^{\text{Толст}}_{\text{инв}}$ ), — одна из центральных тем его ПМ. К ней в качестве *локальной темы* корпуса пяти рассказов присоединяется тематический комплекс, характерный именно для них ( $\Theta^{\text{ПР}}_{\text{к/лок}}$ ). Так образуется *инвариантная тема ПР* ( $\Theta^{\text{ПР}}_{\text{инв}}$ , или просто  $\Theta^{\text{ПР}}$ ). Помимо этой общей темы, каждый отдельный рассказ может иметь и свою собственную, индивидуальную, локальную тему; однако индивидуальные темы, как и индивидуальные выразительные особенности рассказов, специальному рассмотрению не подвергаются и трактуются просто как частные реализации инвариантной тематической структуры ПР.

Далее описываются инвариантные конструкции реализующих инвариантную тему ПР. По характеру материала они делятся на *событийные*, *пространственные* и *актантные*, а по уровню абстрактности на *глубинные* и *поверхностные*. Глубинные наиболее тесно связаны с уровнем темы ( $\Theta^{\text{ПР}}$ ) и образуют *глубинную структуру*, или *архиструктуру ПР*, событийный компонент которой называется *архисюжетом* (АС). Поверхностные конструкции связаны с темой ПР лишь опосредствованно, это *технические решения* (ТР), обслуживающие архиструктуру (в частности, ее событийный архисюжет). Этот план изложения схематически показан в Табл. 1.

<b>Компоненты</b> <b>Уровни</b>	Событийный	Пространственный	Актантный	Точки зрения
Тема	Мотивы (1)–(4)			
Мотивы	Мотивы (5)–(15)			
Сюжеты	АС <sub>1</sub> (18)	—	—	
Глубинная структура (архиструктура) <i>ПР</i>	Θ <sup>ПР</sup> к/лок (19) АС <sub>2</sub> (22)	Ядро специальной архиструктуры (30)	Система архиперсонажей	
	Блоки АС <sub>3</sub> (29)	Специальная архиструктура (31)	Модификации системы архиперсонажей	
Поверхностная структура <i>ПР</i>	11 технических решений (ТР)	Поверхностные перемещения от начала до кульминации рассказа	Поверхностные персонажи	
Индивидуальные рассказы				

Табл. 1

### Список сокращений

*Произведения Толстого*

*А* — «Акула»

*БС* — «Бешеная собака»

*ВМ* — «Война и мир»

*ДГ* — «Девочка и грибы»

*ДТ* — «Два товарища»

*К* — «Котенок»

*КМР* — «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза»

*КП* — «Кавказский пленник»

*П* — «Прыжок»

*ПР* — пять рассказов (*А*, *ДГ*, *ДТ*, *К*, *П*)

*ЧСБ* — «Что случилось с Булькой в Пятигорске»

*Понятия модели «Тема — Текст»*

АС — архисюжет (событийный компонент архиструктуры)

ВАР, ВАРконтр — ВАРЬИРОВАНИЕ, контрастное ВАРЬИРОВАНИЕ

ВН-ПОВ — ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ

КОНКР, КОНКРпарт — КОНКРЕТИЗАЦИЯ, частичная КОНКРЕТИЗАЦИЯ

КОНТР, КОНТРтожд — КОНТРАСТ, КОНТРАСТ с тождеством

НАР — НАРАСТАНИЕ

ОТК, ОТК-ДВ — ОТКАЗ, ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ

ПВ — прием(ы) выразительности

ПМ — поэтический мир

ПОВТ — ПОВТОРЕНИЕ

ПОД — ПОДАЧА

ПРЕДВ — ПРЕДВЕСТИЕ

ПРЕП — ПРЕПОДНЕСЕНИЕ

СОВМ, СОВМвид, СОВМкауз, СОВМконтр — СОВМЕЩЕНИЕ, СОВМЕЩЕНИЕ типа видимость/действительность, СОВМЕЩЕНИЕ в причинно-следственную конструкцию, СОВМЕЩЕНИЕ противоположностей

СОГЛ — СОГЛАСОВАНИЕ

СОКР — СОКРАЩЕНИЕ

ТР — Технические решения

УВЕЛ — УВЕЛИЧЕНИЕ

Θ, Θинв, Θлок — тема, инвариантная тема, локальная тема

Θ<sup>Толст</sup>инв — инвариантная *тема* (всех) произведений Л. Н. Толстого

Θ<sup>ПР</sup>инв (= Θ<sup>ПР</sup>) — инвариантная тема пяти рассказов

Θ<sup>ПР</sup>к/инв — инвариантный компонент Θ<sup>ПР</sup> (= Θ<sup>Толст</sup>инв)

Θ<sup>ПР</sup>к/лок — локальный компонент Θ<sup>ПР</sup>

# ГЛУБИННАЯ СТРУКТУРА

## I. Тематические инварианты Толстого

### *1. Инвариантная тема Толстого и ее основные аспекты*

Не претендуя на особую новизну, можно утверждать, что одной из центральных тем поэтического мира Толстого является

- (1) приятие жизни, ощущение мощи природы, иррационализм, ориентация на глубинное и основное:
  - глубинные законы жизни неоднозначны, не полностью детерминированы и открыты человеку;
  - ход событий непредсказуем;
  - жизнь (природа) с ее спонтанностью, естественностью, простотой, почвенностью, нешуточностью, мощью, как и все то, что ей созвучно, все, что идет от Бога, — благотворна;
  - напротив, все, что отступает от этих принципов, все рассудочное, ненатуральное, поверхностное, формально-условное, игрушечное, лишённое природной силы, придуманное человеком, а не данное Богом, — неистинно и вредно.

Не уточняя логических отношений между компонентами темы (1), выделим и разовьем некоторые из них — те, которые будут использоваться в дальнейшем изложении (т. е. фактически произведем первичную КОНКРЕТИЗАЦИЮ отдельных ее частей).

- (2) ход событий («как бывает в жизни»):
  - (а) типичными и подлинными являются: неподвижность переходов от плохого к хорошему, чреватость плохого хорошим и наоборот, а не гладкий, логичный ход событий;
  - (б) типична и подлинна насыщенность жизни мощными силами, ее нешуточность, неподлинна — отключенность от источников мировой силы, игрушечность, тепличность, бесплодность;
- (3) ценности: простые, естественные, основные, божеские, духовные — подлинны, а искусственные, надуманные, условные, имущественные — ложны;

- (4) стратегия поведения: соответствие законам жизни:
- (а) познание: постичь истину можно интуицией, а не рассуждением;
  - (б) действия:
    - (б') поступать следует глубинно, радикально, на уровне законов природы и в соприкосновении с ними, открывая и в себе глубинные ресурсы природных сил; бесполезно действовать поверхностно, паллиативно, отчужденно от сил природы — как в окружающем мире, так и в самом себе;
    - (б'') следует гибко сообразовываться с переменчивостью, непредсказуемостью событий, а не держаться жестких, однажды принятых, условных правил<sup>4</sup>;
    - (б''') успешными часто оказываются действия методами самой природы, воспроизводящие что-либо из ее репертуара;
  - (в) следует действовать спонтанно, интуитивно, полагаясь на благотворность естественного хода событий, а не держаться за наличные позиции и имущество и рассчитывать на возможность полного вычисления всех факторов.

В проповедуемой Толстым стратегии поведения существенное место занимает следующий принцип:

- (5) правильно и ведет к успеху поведение, которое с точки зрения общепринятых норм, правил, рассудка неразумно; и, наоборот, бесперспективно поведение, основанное на общепринятых нормах, логике.

В (5) заострен ряд контрастных отношений, заложенных в (4б, в): 'интуиция / рассуждение', 'непредсказуемость / жесткие правила', 'доверие к событиям / рассудочное их вычисление', 'глубинное / поверхностное, кажущееся' и др. Применен распространенный метод подчеркивания — КОНТРАСТ типа видимость / действительность. Это и дает парадокс 'правильного, кажущегося неправильным', и наоборот. К применению КОНТРВид предрасполагают некоторые элементы из (4) и (2): 'отталкивание от принятого', т. е. того, что «всем кажется», — авторитета логики, правил, норм и 'убежденность в парадоксальной непредвиденности хода событий'.

Наряду с (5) рассмотрим еще один аспект развертывания формулы (4). Ее компонент (4в) 'полагаясь на благотворность естественного хода событий', понятий прямолинейно и изолированно, допускает толкование, неправомерно акцентирующее элемент пассивности в идеологии Толстого (в частности, в трактовке образа Кутузова). Однако, как показано А. П. Скафтымовым (*Скафтымов 1972: 182–218*), герои Толстого, реализующие тематический комплекс (4), в том числе и Кутузов, могут вести себя и вполне активно. Можно сказать, что происходит контрастное ВАРЬИРОВАНИЕ формулы (4) по признаку



активность / пассивность<sup>5</sup>. В результате сформулированное в (4б', в) 'правильное' поведение (с учетом заострения, произведенного в (5)) принимает вид:

- (6) правильный способ действий бывает как активным, так и пассивным, т. е. целесообразно как
  - (а) противоборство глубинным законам и силам: поступать следует активно, глубоко, радикально... гибко... методами природы... неразумно, полагаясь на естественный ход событий... открывая в себе..., так и
  - (б) подчинение глубинным законам и силам: поступать следует пассивно, но тоже глубоко... полагаясь...

Можно видеть, что каждая из двух частей формулы (6) развертывает (4б', в) в целом, разрешая диссонанс, существующий между (4б') 'радикально' и (4в) 'полагаться на'. Однако делают они это по-разному. В 'противоборстве' акцентируется радикальность, которая при этом СОГЛАСУЕТСЯ с доверием к ходу событий: (6а) 'решительные действия' предпринимаются в надежде на везение. В 'подчинении' акцент падает на доверие, которое, в свою очередь, не сводится к простому бездействию, а СОГЛАСУЕТСЯ с радикальностью. В ситуации (6б)

пассивная позиция занимается в непосредственном взаимодействии с глубинными силами, сопряжена со смелым решением и риском.

С этим связано характерное различие между (6а) и (6б).

Оригинальность ситуации (6б) — в ее неожиданности с точки зрения привычных представлений и литературных канонов изображения действующего героя (решительность выражается в пассивности); в то же время в рамках ПМ Толстого, в частности в свете принципа (4в), стратегия пассивного подчинения (6б) кажется наиболее близко лежащим и естественным вариантом поведения.

Напротив, осмысление (6а) требует больших усилий в рамках толстовской идеологии (доверие к провидению выражается в рискованных поступках), но является более легким и естественным с привычной точки зрения. Заметим, что сама противоположность между толстовским и «нормальным» мироощущением вытекает из формулы (5).

В (6) речь шла о правильных способах поведения. Остановимся теперь на одном характерном для ПМ Толстого типе неправильного поведения:

- (7) бесперспективны попытки рассудочного противодействия событиям и управления ими с помощью поверхностных, паллиативных средств, неадекватными силами и по условным, заранее данным правилам.

Формула (7) — своего рода противовес к (6а), поскольку в ней представлен неправильный вариант того же действия — сопротивления жизни и природе. Будучи тождественными по этому параметру, (6а) и (7) контрастируют по целому ряду компонентов формулы (4): поскольку в (7) противодействию придан почти весь набор неправильностей. Таким образом, (7) оттеняет (6) по КОНТРАСТУ, усиленному, в свою очередь, тождеством (КОНТРтожд).

Можно представить себе и неправильную альтернативу к (6б) — некую дурную пассивность (ср. ниже, в п. II.3.2 и V.8, о блоке '**Неадекватная Деятельность**' и о ТР Уклонение).

## *2. Дальнейшая реализация общетолстовских инвариантов*

Даже беглый взгляд на образы, сюжеты и авторские высказывания Толстого убеждает, что темы (2)–(7) занимают важное место в его ПМ. Проиллюстрируем их, имея в виду, что чистые примеры подобрать трудно — ведь это абстракции, представленные в реальных текстах не изолированно, а в сложном переплетении друг с другом.

Начнем с (2а). Многие сюжеты Толстого являют собой опровержение гладкого и логичного хода событий и демонстрируют его непредвиденность.

В линии исторических персонажей *ВМ* красноречив эпизод с Наполеоном (III, 3, XIX), который ожидает, что сдача Москвы произойдет по заранее известному сценарию (депутация с ключами и т. д.); вместо этого ему достается город, оставленный жителями и охваченный пожаром.

В судьбе частных лиц примером (2а) могут служить отношения Наташи и князя Андрея, которые идут не по намеченному матримониальному плану, а развиваются зигзагообразно, благодаря неожиданному вмешательству сил судьбы (история с Анатолем, встреча при отходе из Москвы).

Гладко течет лишь жизнь тех персонажей, которые воплощают неподлинное, неживое начало и полностью отключены от источников мировой силы; такова семья Бергов, благополучие которой, раз и навсегда рассчитанное, не в состоянии поколебать даже драма 1812 года.

Переломы в судьбе народа и отдельных лиц часто вызываются и сопровождаются извержением могучих жизненных сил, перед которыми отступает все неподлинное (2б).

Примеры: в масштабе всей эпопеи — переход к народной войне, в рамках отдельного эпизода — пожар Москвы, стихийность и неотвратимость которого специально подчеркивается.

Тема (3) 'утверждение истинных и отбрасывание ложных ценностей' воплощена, в частности,

в характерном для Толстого типе сюжета (путь познания); в делении персонажей на носителей искусственного (Наполеон, отец и сын Болконские, Каренин, герои «Плодов просвещения» и т. п.) и естественного начал (Наташа и почти все остальные Ростовы, Каратаев и другие представители народной почвы); в многочисленных резонерских пассажах.

Разумеется, сказанное — лишь огрубленная схема. Во-первых, толстовские персонажи несводимы к одной черте и обладают указанными свойствами в разных комбинациях, для них характерна эволюция от одного полюса к другому (таков, например, путь познания у князя Андрея). Во-вторых, сами ценности, как естественные, так и искусственные, представлены широкой гаммой вариаций, определяемых социальными, историческими и возрастными характеристиками.

Так, существенно различны искусственные ценности князя Андрея (честолюбие, служение общественному благу), Каренина (бюрократические фикции) и мужика Пахова из рассказа «Много ли человеку земли нужно» (богатство).

Из типичных для Толстого ценностей нам в дальнейшем часто придется иметь дело с (8)–(10).

- (8) истинны и ценны — сама жизнь и ее наиболее элементарные, минимальные проявления: здоровье, труд, отдых, насыщение, общение, любовь.

Хрестоматийная формулировка этих ценностей содержится в

размышлениях Пьера, пережившего тяготы плена, об «удовлетворении потребностей как совершенном счастье» (*ВМ*, IV, 2, XII); и

сюжете *КП*, акцентирующем простые, первобытные, натуральные отношения и чувства, лишённые болезненности или утонченности; все действие *КП* построено на «элементарной борьбе за жизнь» (*Эйхенбаум* 1974: 73)<sup>6</sup>.

Одним из выразительных заострений мотива (3) является тезис:

- (9) истинное счастье — в бедности и опрощении. Ср.
- исповедующего эту ценность Каратаева (*ВМ*);
  - примеры сознательного отказа от богатства ради души («Отец Сергий», «Посмертные записки старца Федора Кузьмича»);
  - детский рассказ «Царь и рубашка» (у единственного счастливого человека нет рубашки) и притчу о богаче и портном (портной отказывается от богатства, чтобы иметь возможность петь песни).

Что касается ценностей, отвергаемых Толстым, то, в частности,

- (10) ложными ценностями являются символические объекты: слово, а также искусство, этикет, всевозможные ритуалы.

Многоликая галерея толстовских краснобаев хорошо известна. Противопоставление 'велеречивость фальши / немногословие естественности' проникает в минимальные клеточки ПМ Толстого, такие как

басня «Камыш и маслина»: «Маслина посмеялась над камышом за то, что он от всякого ветра гнется. Камыш молчал», причем носителем положительного идеала оказывается именно камыш.

Саркастическое обнажение условной (и потому ложной) природы искусства и ритуала представлено, например, такими сходными эпизодами, как

- опера глазами Наташи Ростовской (ВМ, II, 5, IX) и
- богослужение глазами Катюши Масловой («Воскресение», 1, XXXIX).

Перейдем к иллюстрированию многочленной формулы (4). Проповедь (4а) 'интуитивного, а не рассудочного способа познания' пронизывает произведения Толстого. Так:

Пьер познает Бога «не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством» (ВМ, IV, 4, XII);

одобряемая Толстым барыня покидает Москву, руководствуясь «смутным сознанием того, что она Бонапарту не слуга» (ВМ, III, 3, V);

Барклаю ставится в упрек рассудочность: «Он не годится теперь именно потому, что он все обдумывает очень основательно и аккуратно» (ВМ, III, 2, XXV).

Примеров 'радикальных действий' (4б') много в поведении Пьера:

одержимый гневом, он внезапно ощущает в себе силы, позволяющие ему непосредственно воздействовать на поведение Анатолия и разрушить его планы (II, 5, XX);

в аналогичном состоянии он вытаскивает ребенка из огня и отгоняет француза, грабящего женщину (III, 3, XXXIII—XXXIV).

Мотив (4б") 'отход от рутинных правил, гибкое сообразовывание с событиями' проявляется, в частности, в

противопоставлении традиционных, условных, книжных способов ведения войн (немецкими генералами с их *die erste Kolonne marschiert*, французами и «высшими по положению русскими», смотрящими на войну как на искусство фехтования) — народной войне, ведущейся против всех правил с помощью «первой попавшейся дубины» (ВМ, IV, 3, I).

Фактически тот же мотив —

в детском рассказе «Ровное наследство», где опровергается общепринятый способ передачи богатства сыновьям — наследование: лишенный наследства младший сын вынужден учиться «мастерствам и наукам» и богатеет, а старший получает наследство, ничего не умеет и разоряется.

Заметим, что оба примера, иллюстрирующие мотив (4б<sup>''</sup>), дают его в заостренном виде — как в формуле (5) ‘правильно именно неразумное’.

Примеры действий ‘методами природы’ (4б<sup>'''</sup>) —

уничтожение французов «казаками и мужиками, побивавшими этих людей так же бессознательно, как бессознательно собаки загрызают забеглую бешеную собаку» (IV, 3, III), и

развернутое сравнение отступающей французской армии со снежным комом, который не может быть ни остановлен, ни растоплен раньше, чем это позволяют законы физики («чем больше тепла, тем более крепнет остающийся снег» — IV, 2, XIX).

Принцип (4в) ‘полагаться на естественный ход событий’ представлен

многочисленными мотивами и предложениями типа «Бог даст», «перемелется — мука будет», «двум смертям не бывать, одной не миновать», которые присутствуют в ситуациях как активного, так и пассивного поведения персонажей; типичный пример — в рассказе «Ермак», где Иван Кольцо говорит: «По мне — выйти на берег, да и валить прямо лавой на татар — что Бог даст».

Принцип ‘Бог даст’ иногда принимает заостренную форму доверия к провидению несмотря ни на что, когда человек добровольно отказывается от всех наличных преимуществ и ресурсов как призрачных, человеческих, а не божеских и верит в счастливый исход, полагаясь на божественный промысел. Здесь материализуется представление, что человек, как бы богат он ни был, наг перед Господом и его единственная надежда — на Бога (ср. историю Иова). Такова логика, стоящая за мотивом

- (11) спасение через спуск до нуля, т. е. через отказ от наличных позиций, средств, благополучия и безопасности и доверие к провидению.

Типичная КОНКРЕТИЗАЦИЯ этого мотива —

- (12) спасение через бедность.

Из сравнения (12) с (9) видно, что бедность проповедуется Толстым и в качестве ‘истинной ценности’ (9), и в качестве ‘правильного способа действий’ (12).

Примером (12) может служить уже излагавшийся сюжет рассказа «Ровное наследство», где путь к благосостоянию пролегал через лишение наследства.

Другая типичная группа КОНКРЕТИЗАЦИЙ мотива (11) —

всевозможные формы отказа от благ или позиций, например оставление Москвы и отказ Ростовых от имущества ради транспортировки раненых.

Иногда КОНКР спуска до нуля проецирует его в пластический план, давая мотив

(13) низ, нижнее положение, простертость (примеры см. в п. П.3.1 'Спасительная Акция').

Наглядный образ 'низа' является эмблематическим воплощением идеи (11).

В заключение серии иллюстраций к формуле (4) отметим, что 'слово' отвергается Толстым не только как ценность (см. (10)), но и как способ действия (подобно тому, как 'бедность' утверждается в обоих этих качествах). Манифестацией этого является СОВМ 'поверхностного' из (4б') и 'условного' из (4б'') в (14):

(14) бесполезность действий посредством слова, вербальных формул, ритуалов.

Типичный пример бесплодной словесной деятельности —

попытка как Растопчина, так и Наполеона повлиять на действия жителей Москвы путем прокламаций, составленных согласно специфическим для каждого из них жанровым канонам; по контрасту с масштабами и стихийной неуправляемостью происходящих событий они выглядят особенно комично.

Перейдем к формуле (6). Как уже говорилось, действия в духе законов жизни, предписываемые формулой (4), не означают обязательной пассивности.

Так, активными и в то же время сообразующимися с духом событий (= реализующими 'противоборство' (6а)) являются действия партизан, дерзко нападающих на французов. Ряд примеров активного поведения приводился выше, когда речь шла о 'радикальных' и 'интуитивных' поступках Пьера.

Еще более многочисленны примеры 'пассивного подчинения' событиям (6б).

Так действует Кутузов, решая оставить Москву и отказываясь заграждать дорогу отступающим французам.

Ср. «Камыш и маслина»: «...Пришла буря: камыш шатался, мотался, до земли сгибался — уцелел. Маслина напряжилась сучьями против ветра — и сломилась».

Комментируя формулу (6), мы говорили, что каждая из ее двух частей — (6а) и (6б) — по-своему сочетает радикальность действия и доверие к ходу событий. Часты и СОВМ обеих установок, ср.

- (15) вынужденное решение активно противоборствовать, принимаемое в порядке пассивного подчинения необходимости.

Так, в *КП* Жилин решается на рискованное бегство, так как, будучи бежен, не имеет другого выхода (в отличие от Костылина, который может рассчитывать на выкуп).

В рассказе «Ермак» заглавный герой принимает неравный бой, поскольку любой другой выбор заведомо губителен («перебьют»).

В совсем простом рассказе «Орел» птенцы вынуждают орла вторично отправиться в тяжелый полет за рыбой<sup>7</sup>.

Тщетность 'попыток рассудочного противодействия событиям и поверхностного управления ими' (7) представлена прежде всего

образом Наполеона (в *ВМ*), которым Толстой развенчивает миф о способности отдельного лица руководить ходом истории. Наполеон сравнивается с ребенком, воображающим, что, дергая за тесемочки, он управляет движением кареты (IV, 2, X), чем акцентируются 'отключенность от реальности, игрушечность'.

Вообще, изображая разного рода военачальников, Толстой подчеркивает невозможность целенаправленно руководить военными действиями и фиктивность той истории, где события изображаются как осуществление предначертаний государственных мужей. Часто попытки 'волевого управления событиями' (7) принимают форму 'слов' (14), благодаря чему к ним подключаются и другие отрицательные элементы, входящие в мотив 'словесного действия'. Ср.

афишки Растопчина, прокламации Наполеона, диспозиции немецких генералов, бюрократические предписания, издаваемые Карениным в административной и личной сфере, и иные попытки приказывать живой жизни с помощью словесных формул.

В заключение примеров, иллюстрирующих формулы (2)–(7) по отдельности, укажем на случай СОВМ ряда элементов из (4) и (7) — поведение врачей в «Смерти Ивана Ильича» (гл. 4, 8):

доктора пытаются постичь суть болезни путем смехотворно усложненных систем силлогизмов (4а);

они держатся за этикет, считая неуместным интерес больного к главному вопросу — выживет ли он, и леча его традиционными паллиативами (4б', б'');

они претендуют на управление ходом болезни, обращаясь с неведомым им нешуточным объектом — человеческим организмом — как с расшалившимся ребенком, которому достаточно словесного увещания: «выступил вопрос о почке и слепой кишке, которые что-то делали не так, как следовало, и на которые за это вот-вот нападут Михаил Данилович и знаменитость и заставят их исправиться».

## II. Архисюжет пяти детских рассказов (ПР)

Настоящий раздел посвящен описанию главного компонента архитектуры ПР — ее событийного архисюжета. Мы рассматриваем его на трех уровнях абстракции. На первом это один из архисюжетов, характерных для творчества Толстого в целом (п. II.1); на втором — архисюжет ПР в самых общих очертаниях (п. II.2); на третьем — архисюжет ПР, детализированный до пяти типовых составляющих — инвариантных сюжетно-тематических блоков (п. II.3).

### 1. Инвариантный архисюжет Толстого

Архисюжет (18), о котором здесь будет идти речь, выводится из центральной темы Толстого (1) и некоторых ее более конкретных разновидностей и производных (2)–(15). Он вбирает в себя мотивы (1)–(5), (8), (11), (14), (15), обрабатывая их с помощью ряда ПВ, применение которых естественно при построении эффектного сюжета<sup>8</sup>.

Главный принцип построения АС (18) — СОВМ всех трех ветвей исходной темы (1), т. е. мотивов (2), (3) и (4). Посмотрим сначала, как СОВМЕЩАЮТСЯ (2) и (3).

‘Непредвиденность переходов’ (2а) предрасполагает к применению ОТКАЗА, а ‘мощные силы, нешуточность’ (2б) — к изображению разного рода ‘катастроф и потрясений’. С другой стороны, естественно, чтобы ‘простые, минимальные ценности (жизнь, здоровье...)’ из (3) и (8) были как-то акцентированы, поскольку в повседневной обстановке они кажутся чем-то само собой разумеющимся. Для такого подчеркивания и используется ОТК, только что извлеченный нами из (2):

- (16) значение простых ценностей уясняется на фоне или после ситуации их острой нехватки<sup>9</sup>; одновременно выясняется ложность искусственных, надуманных ценностей.

Далее, для КОНКР и УВЕЛ ‘нехватки’ часто привлекаются ‘катастрофа или потрясение’, тоже полученные из (2).

- (17) значение простых (и ложность надуманных) ценностей уясняется на фоне или после катастрофы или потрясения, создающих их острую нехватку или грозящих их полным уничтожением.



Как (16), так и (17) СОВМЕЩАЮТ (2) и (3) и служат двумя разными вариантами промежуточного этапа на пути к АС (18).

Мотив (17) подробно проанализирован (на материале *ВМ*) С. Г. Боcharовым, который называет его «глубинной ситуацией» Толстого:

В испытаниях и драматических кризисах вдруг проявляются, отделяясь от запутанной сложности поглощающих человека обычно мнимоважных мотивов, простые настоящие ценности — молодость, здоровье, любовь, наслаждение от искусства, близость людей и радость общения.

(*Боcharов 1971: 15*)

Из этой же работы видно, что

ситуация (17) проводится в *ВМ* на разных уровнях и материале — через судьбу всей России и отдельных людей. Среди последних — Пьер (см. иллюстрации к (3)), Николай Ростов (которого проигрыш в карты в соединении с пением Наташи заставляет осознать, что в жизни важно и что нет), князь Андрей (перед лицом смерти отказывающийся от условных понятий чести), Долохов (в обстановке московской трагедии становящийся выше светской ссоры с Пьером).

Мотивы (16) и (17) лежат и в основе ряда детских рассказов. Таковы три сюжета, где через нехватку / катастрофу, грозящую гибелью или голодом, заново оценивается и поэтизируется радость еды:

- пища для птенцов утрачивается и с трудом добывается вновь («Орел»);
- корова гибнет, дети страдают без молока, с трудом накапливаются деньги на новую корову, дети опять пьют молоко («Корова»);
- пережив грозу, мальчик с удовольствием ест грибы (*КМР*).

Следующий шаг вывода — СОВМЕЩЕНИЕ (16) и (17), результатом которого и будет общетолстовский архисюжет:

- (18) В ситуации острой нехватки или катастрофы, грозящей жизни и ее элементарным ценностям, обнаруживается, что к спасению ведут действия, кажущиеся нецелесообразными, но основанные на интуитивном постижении событий, соприкосновении с их глубинной сутью, открытии в себе ресурсов природных сил; действия, сообразующиеся с непредсказуемостью событий, имитирующие природу, полагающиеся на благость провидения, не останавливающиеся перед спуском до нуля. Напротив, к спасению не ведут действия, кажущиеся целесообразными, но основанные на рассудочном постижении событий, паллиативные, неглубинные, следующие

жестким условным правилам и исходящие из предварительного вычисления всех возможностей. При этом открывается подлинность элементарных ценностей жизни и ложность надуманных.

Как можно видеть из (18), стержневым элементом в СОВМ (16) и (17) с (4) и (5) явилась ‘катастрофа’.

В дополнение к своей прежней функции — служить нехваткой элементарных ценностей, образующей ОТКАЗ к уяснению их значения, — катастрофа приобретает новые роли в сфере стратегии поведения. Она создает потребность в помощи (= нехватку помощи), исправлении положения и тем самым служит ПОДАЧЕЙ не только ценностей, но и действий, направленных на их восстановление.

Далее, катастрофа играет роль той диагностирующей ситуации, которая позволяет отличить правильное от неправильного (= КОНКРЕТИЗИРОВАТЬ контраст между ними): правильные действия помогают пережить катастрофу, неправильные не помогают.

Наконец, катастрофа хорошо СОГЛАСУЕТСЯ с таким характерным проявлением правильного поведения, как спуск до нуля, образуя вместе с ним конструкцию КОНТРтожд (контраст по ‘губительности/спасительности’; тождество по элементу ‘лишение, потеря’).

Благодаря всем этим связям ‘катастрофа’ в составе АС (18) становится поистине ключевым моментом рассказа, собирая в себе важнейшие свойства как в плане ценностей, так и в плане поведения и создавая образ ‘мощных сил природы, одновременно губительных и благотворных для человека’.

## 2. Архисюжет ПР: общие контуры

### 2.1. «Детский» и «взрослый» компоненты архисюжета ПР

Чтобы сформулировать АС пяти рассказов (формулу (22)), необходимо располагать темой этих рассказов ( $\Theta^{\text{ПРинв}}$ , или просто  $\Theta^{\text{ПР}}$ ). Как было сказано, она складывается из двух компонентов: инвариантного ( $\Theta^{\text{ПРк/инв}}$ ), т. е. общего для всех произведений Толстого, в том числе взрослых ( $\Theta^{\text{Толстинв}}$ ), и локального ( $\Theta^{\text{ПРк/лок}}$ ), то есть специфического именно для этих рассказов. Иными словами,  $\Theta^{\text{ПР}} = \text{СОВМ } \Theta^{\text{ПРк/инв}}$  и  $\Theta^{\text{ПРк/лок}}$ .

Что же представляют собой инвариантный и локальный компоненты темы пяти рассказов?

Естественно согласиться, что в роли локального компонента темы пяти рассказов выступает тема, специфическая для всех детских рассказов Толстого (и инвариантная для них в отличие от других произведений Толстого). Она включает тематические элементы, связанные

как с задачами литературы для детей вообще, так и с особенностями педагогических воззрений Толстого:

(19)  $\Theta^{PP}$ /лок:

- (а) дидактико-познавательная установка, сообщение практических сведений о мире, непосредственно окружающем ребенка;
- (б) упрощенность психологических и социальных аспектов картины мира, светлый взгляд на жизнь<sup>10</sup>.

Что касается инвариантного компонента темы пяти рассказов, то он, естественно, восходит к центральной теме Толстого (1), так что в самом общем виде верно следующее:

(20)  $\Theta^{PP} = \text{СОВМ}$  (1) и (19).

Мы позволим себе ограничиться здесь этой абстрактной формулировкой темы пяти рассказов и не будем выписывать механическую сумму формул (1) и (19).

## 2.2. Выработка архисюжета ПР

Перейдем непосредственно к уровню архисюжета, развертывающего тему (20). На этом уровне ее инвариантный компонент (1) предстает уже развернутым в архисюжет (18). Соответственно, задача сводится к СОВМЕЩЕНИЮ общетолстовского архисюжета (18) с детским компонентом темы ПР (= (19)). Это СОВМ даст своеобразную «детскую редакцию» АС (18) — архисюжет (22), выписанный несколько ниже.

Несколько слов о его характерных тематических особенностях.

Во-первых, в (22) фактически не представлены 'надуманные, искусственные ценности', за которыми гоняются многие взрослые персонажи больших вещей Толстого (соответственно отсутствуют и откровенно отрицательные герои)<sup>11</sup>.

Во-вторых, весь комплекс неправильного поведения дан смягченно и носит характер не сознательной программы, а простительных ошибок, по-человечески понятной инертности и рутинности мышления; в детских рассказах этот комплекс чаще всего выражается через мотив (14) 'действие посредством слова'.

В-третьих, (22) исключает социальные конфликты и психологические тонкости, зато включает разнообразные явления природы (животных, стихии) и детского мира, а в качестве персонажей в (22) выступают простые люди и их дети<sup>12</sup>.

Влияние локального детского компонента (19) подсказывает, помимо упомянутых содержательных поправок к (18), также ряд конструктивных уточнений.

В (18) правильные и неправильные действия еще не организованы во временную последовательность. Архисюжету (18) соответствовали бы, например, и такие реальные сюжеты, где те и другие действия

совершались бы одновременно (разными персонажами) или где за спасительными правильными действиями следовали бы губительные неправильные. Однако фактически в рассказах «Азбуки» сюжеты упорядочены одним определенным образом:

Неправильным действиям отведена роль ОТК к правильным (ввиду контрастного отношения между ними именно по линии правильности) и одновременно ПРЕДВ (или ПРЕП) к ним (поскольку неправильные действия при спасении УВЕЛИЧИВАЮТ ситуацию нехватки правильных): лишь после и по причине неудачи неправильных действий персонажи переходят к правильным.

Такая конструкция — отказная, однолинейная, со счастливым концом — широко распространена в сюжетных повествованиях. В данном случае она особенно уместна, поскольку удачно СОВМЕЩАЕТ ряд элементов как локальной, так и инвариантной темы:

Однолинейность, т. е. отсутствие контрапункта между параллельно развертывающимися ложной и правильной версиями, является орудийной КОНКР 'упрощенности' из (196)<sup>13</sup>.

Счастливым же конец, т. е. порядок 'сначала неудачные, затем удачные действия', вытекает из таких элементов темы (1), как 'приятие жизни' и ее 'благотворность', а также из 'светлого взгляда на жизнь' (196).

Еще одно конструктивное решение, принимаемое при обработке формулы (18), — определение места ее последнего компонента ('открывается подлинность элементарных ценностей...') в линейной цепи событий. Наиболее естественны две позиции: начальная (обладание элементарными ценностями в роли ОТКАЗА к последующей катастрофе) и конечная (обладание *после* отказной катастрофы). При этом возможно как заполнение обеих позиций сразу, так и незаполненность ни одной из них. Выбор той или иной из этих возможностей и количественная весомость начального и конечного состояний в отдельном рассказе обусловлены тем, на какие тематические элементы в нем делается упор (на ценности, на стратегию поведения, на упрощенность...).

В *ПР* начальный эпизод обладания ценностями («пролог»), как правило, разработан достаточно подробно, а конечный («эпилог») хотя и представлен, но чаще всего сведен к минимуму<sup>14</sup>.

Итак, прежде чем быть включенным в (22), АС (18) дорабатывается по следующей конструктивной схеме:

- (21) ситуация (18); сначала обладание элементарными ценностями, потом катастрофа; далее неправильные действия, затем — правильные, мотивированные провалом неправильных; в итоге — обладание прежними ценностями.

### 2.3. Общие контуры архисюжета ПР

Выпишем, в первом приближении, архисюжет пяти рассказов. Для наглядности в скобках указываются примеры реализации его звеньев АС в каждом из ПР.

- (22) С героем детского плана (котенком, девочкой; двумя мальчиками; одним из двух товарищей; мальчиком) происходит следующее.
1. Герой беззаботно предается элементарным радостям жизни в контакте с природой или иными познавательно интересными и практически окружающими ребенка явлениями (прогулка в поле; сбор грибов; купанье в море; игры на палубе).
  2. Затем он попадает в беду, связанную с кругом подобных же явлений (собаки, нападающие на котенка; поезд, наезжающий на девочку; нападение морского хищника — акулы — на купающихся детей; встреча с медведем в лесу; игра с ручным животным — обезьяной, привлекающим ребенка на опасную высоту).
  3. Предпринимаются неудачные попытки справиться с бедой путем действий, неправильных в смысле (18), преимущественно слов (крики «Назад!», обращенные к собакам; советы старшей сестры девочке, оказавшейся на рельсах; указания, делаемые пловцам с корабля, а затем спуск лодки).
  4. Неудача вынуждает обратиться к действиям, правильным в смысле (18), — интуитивным, глубинным и т. п., которые и приводят к спасению (мальчик закрывает котенка своим телом от собак; девочка ложится под поезд; артиллерист стреляет из пушки в акулу, рискуя попасть в мальчиков; человек притворяется мертвым и оказывается под медведем; отец, угрожая застрелить сына, заставляет его прыгнуть с мачты в воду).
  5. Герои, избавившись от беды, вновь обладают простыми радостями жизни и заново оценивают их (мальчик дома заботится о котенке; грибы собраны, и сестры снова вместе; мальчики — опять на корабле; два товарища — вместе, в безопасности, располагают новым знанием о жизни; мальчик жив и снова на корабле).

### 3. Архисюжет ПР: инвариантные сюжетно-тематические блоки

Отрезки 1–5 в составе формулы (22) — это инвариантные сюжетные блоки, непосредственно развертывающие общую тему ПР. Присвоим этим «пяти актам» драмы условные названия: **Мирная Жизнь, Катастрофа, Неадекватная Деятельность, Спасительная Акция, Возвращенный Покой** и рассмотрим их по отдельности. Начнем со **Спасительной Акции** — центрального блока, образующего

кульминацию архисюжета и являющегося основным средоточием положительной программы Толстого. Остальные блоки будут рассмотрены в порядке их следования.

### 3.1. Спасительная Акция

В тематическом плане **Спасительная Акция** есть развертывание следующих элементов: правильность и целесообразность неразумного поведения, глубинное, непосредственное соприкосновение с *носителем опасности*, действия на уровне сил природы и обнаружение в себе ресурсов таких сил; активное сопротивление или пассивное подчинение; интуитивность, вынужденность, нерассудочность; доверие к провидению, спуск до нуля; воспроизведение методов самой природы.

В выразительном плане данный блок может рассматриваться как частный случай конструкции **ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ**, которая состоит в том, что некоторому событию (здесь — спасению) предшествует развитие, делающее наступление данного события маловероятным (таковы неразумные меры спасения и стратегия спуска до нуля), причем это развитие и последующее событие связаны причинно-следственной связью (СОВМкауз).

В качестве параллели сошлемся на детективные новеллы (в частности, о Шерлоке Холмсе), в которых разгадка и спасение порой оказываются плодом странных и с виду несерьезных действий сыщика.

Посмотрим, как перечисленные выше тематические элементы, развертываясь и сочетаясь в рамках ВН-ПОВ, воплощаются в характерных аспектах **Спасительной Акции**.

1) Заострение (УВЕЛ) контраста между финальным спасением и приводящими к нему неразумными действиями (включая спуск до нуля) выражается в том, что эти действия предстают не просто как бесполезные, но и как усугубляющие опасность. Эти действия могут быть либо пассивными, либо активными, и в обоих случаях может иметь место характерное отбрасывание остающихся у героя источников безопасности и спасения. Пассивный и активный варианты усугубления опасности могут представлять соответственно как

- (23) бездействие, открывающее дорогу опасности: русские оставляют Москву (*ВМ*); котенок не бежит от собак (*К*); собачка, попав в клетку льва, ложится на спину («Лев и собачка»); человек, повстречавшийся с медведем, падает наземь (*ДТ*) и т. д.
- (24) действия, добавляющие новую опасность: выстрел артиллериста, который может поразить мальчиков (*А*); прыжок с мачты в воду (можно разбиться или утонуть) (*П*); поступок женщины, бросающей детей под ноги слону («Слон»).

2) Тематические элементы 'доверие к провидению' и 'спуск до нуля' часто КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ через мотив (13) 'занятие нижнего положения в распростертой позе'. Две основные реализации этого в детских рассказах — лежание на земле и падение.

Примеры: артиллерист, падающий на палубу после выстрела (А); девочка, ложащаяся под поезд (ДГ); мальчик, своим телом закрывающий котенка перед носом у собак (К); мальчик, падающий во время грозы на землю (КМР).

Мотив 'нижнего положения, низа', как правило, СОВМЕЩАЕТСЯ с усугублением опасности, а также с мотивом 'непосредственное соприкосновение с носителем опасности'. В результате возникает характерная для детских рассказов

- (25) позиция *под* носителем опасности: под поездом (ДГ), под медведем (ДТ), под собаками (К), под ногами слона («Слон»), под водой (П).

Регулярность этого СОВМ может создать впечатление, будто оно обязательно и само собой разумеется. Что это не так, видно из А, где

'усугубление + соприкосновение' дано отдельно от 'доверия = низа': артиллерист сначала стреляет, а затем падает на палубу, закрыв глаза руками; более того, доверие и даже низ отделены от *жертвы*, с которой они обычно связываются (падают не мальчики, которые в кульминации вообще не показаны, а артиллерист).

3) Вынужденность **Спасительной Акции** (см. формулу (15), входящую к (6)) реализована прежде всего ее положением в сюжете — после блока **Неадекватная Деятельность**, когда все разумные меры спасения от гибели не дали результата. Иногда ситуация вынужденности дается впрямую: «делать ему было нечего — он упал наземь» (ДТ). **Спасительная Акция** обычно СОВМЕЩАЕТ вынужденность с тематическим элементом 'интуитивность', нерассудочность: акцентируется момент отсутствия размышлений и сознательного принятия решения со стороны героя, а также молниеносность его действий:

«...что-то ударило меня в голову. Я упал...» (КМР);

«Маленькая девочка [субъект **Спасительной Акции**] <...> ползала по дороге. Машинист не мог удержать машины. Она <...> наехала на девочку» (ДГ);

«Визг этот как будто разбудил артиллериста. Он сорвался с места и побежал к пушкам» (А);

«Он увидел сына на мачте и тотчас же прицелился в сына и закричал: — В воду!» (П).

Как видно из примеров, в ряде случаев вынужденность, нерассудочность выражается в том, что субъект **Спасительной Акции** действует бессознательно:

- таковы дети в ДГ и КМР;
- в А и П спаситель, являясь родственником жертвы, находится в состоянии аффекта.

Этот эмоциональный, нерассудочный характер действий *спасителя* оба раза КОНКРЕТИЗИРОВАН и в виде особого жеста:

- в А артиллерист падает на палубу и закрывает глаза рукой (налицо СОВМ отчаянного жеста с ‘занятием нижнего положения’);
- в П отец «вдруг закричал, как будто его что-то душило, и убежал к себе в каюту, чтоб никто не видал, как он плачет».

При этом в обоих случаях проявление аффекта происходит уже после **Спасительной Акции**:

- артиллерист сначала стреляет и лишь затем падает;
- капитан плачет, когда сын уже спасен.

Таким образом подчеркивается молниеносность, опережающая сознание (герой действует, еще не успев осознать и пережить).

С рассматриваемым комплексом нерассудочности связано, в частности, характерное различие между **Спасительной Акцией** у Толстого и Конан Дойла.

Действия Шерлока Холмса полностью рассудочны (это ученый), не продиктованы необходимостью, т. е. невынужденны (парадоксальность его решения является результатом его установки на оригинальность, а усугубление им опасности — результатом сознательного гамбита, рассчитанного на артистический эффект), и носят характер не заинтересованного участия в судьбе близкого человека, а, напротив, холодного профессионального обслуживания клиента.

4) Тематические элементы ‘действия на уровне сил природы’ и ‘методами самой природы’ проявляются в основном в трех планах.

Во-первых, это действия, по интенсивности, силе и скорости соразмерные с той природной опасностью, от которой надо спастись. Отказное подчеркивание этого достигается с помощью **Неадекватной Деятельности**, которая оказывается в упомянутых отношениях не на уровне опасности. Прямая же КОНКР данного элемента состоит, например, в том, что,

- спасая котенка, мальчик бежит еще быстрее, чем собаки (К);
- артиллерист пускает в ход пушечное ядро, опережающее акулу (А);



- капитан принуждает мальчика к прыжку, угрожая ему опасностью не меньшей, чем опасность падения, а мальчик падает с матчи, «точно пушечное ядро» (соизмеримое, как мы видели, с природными явлениями (П))<sup>15</sup>.

Во-вторых, соизмеримость с природой состоит в том, что герой обнаруживает в себе душевные силы для героического поступка (46').

Наконец, часто сам внешний рисунок совершаемого действия имитирует те или иные природные явления (46''):

- девочка, собирая грибы, прижимается к земле под проходящим поездом (ДГ);
- мальчик в грозу падает на землю (КМР) — точно так же, как сгибается до земли камыш под ветром в басне «Камыш и маслина»;
- человек, притворяющийся мертвым при виде медведя (ДТ), действует так же, как некоторые представители животного мира (пауки, черепаха, богомол).

### 3.2. Мирная Жизнь

Этот блок играет роль ОТК к последующей **Катастрофе** и одновременно КОНКР темы 'подлинность простых, естественных ценностей' — здоровья, еды, простых радостей в контакте с природой. Такое СОВМ двух функций отнюдь не является обязательным. Так, в больших произведениях Толстого — *ВМ*, «Смерти Ивана Ильича» и др. — ОТКАЗОМ к **Катастрофе**, в результате которой уясняются подлинные ценности, служит то или иное приятное времяпровождение, основанное, однако, не на подлинных ценностях, а на ложных. В детских рассказах эти обличительные моменты, как было сказано, отсутствуют. Установка же на простоту естественно приводит к указанному СОВМ.

Репертуар простых радостей, демонстрируемых в прологе, довольно ограничен:

- дети собирают около дороги щавель в то время, как котенок играет с соломой (К);
- девочки несут из лесу грибы (ДГ);
- мальчик собирает грибы (КМР);
- дети купаются и плавают наперегонки (А);
- мальчик играет с обезьяной, пассажиры развлекаются (П).

Стоит обратить внимание на такие элементы радостного времяпровождения, как 'игра' и 'общение с природой'. Оба они СОГЛАСОВАНЫ с предстоящим переходом от **Мирной Жизни** к **Катастрофе**, который, в свою очередь, КОНКРЕТИЗИРУЕТ (2а) 'непредвиденность переходов от плохого к хорошему, чреватость хорошего плохим' и (2б)

‘насыщенность жизни и природы мощными силами’. Действительно, как игра, так и природа содержат возможности попадания в сферу действия опасных сил (причем иногда игра и сама в себе содержит механизм беды, ср. проигрыш Николая Ростова в карты в *ВМ* и погоню мальчика за шляпой на рее в *П*).

### 3.3. Катастрофа

Выразительная роль **Катастрофы** состоит в следующем. Во-первых, **Катастрофа** образует КОНТРАСТ к наслаждению элементарными ценностями, имеющему место в начале и в конце рассказов. Во-вторых, создавая потребность в экстренных действиях, она служит ПОДАЧЕЙ к блоку **Спасительная Акция**. В-третьих, она помогает диагностировать правильное поведение.

В то же время, подобно предыдущему блоку, **Катастрофа** несет и собственную тематическую функцию — она КОНКРЕТИЗИРУЕТ насыщенность жизни мощными силами, ее нешуточность. **Катастрофа** как бы демонстрирует жизнь во весь ее стихийный рост, требуя от человека стать с нею вровень (последнее проявляется в **Спасительной Акции** и оттеняется по контрасту **Неадекватной Деятельностью**). Типичные примеры — гроза, пожар, нападение акулы, т. е. дикие животные или стихии, не подчиняющиеся человеку.

Элемент ‘стихийность, неуправляемость, неудержимость, лавинообразность’ **Катастрофы** не всегда является внешним по отношению к *жертве*; в некоторых случаях создание неуправляемости возлагается и на саму жертву. Для этого на роль *жертвы* выбираются существа, далекие от трезвого расчета и причастные к иррациональности природы, — дети, животные.

Характерные примеры — в *БС*, *ЧСБ*, где *жертва* (дети, Булька) сама мчится навстречу опасности (бешеной собаке, живодерам), т. е. неудержимое сближение *жертвы* с опасностью вызывается действиями *жертвы*, а не *носителя опасности* (как в аналогичной ситуации в *К*).

Этот момент неуправляемости подчеркивается также КОНТРАСТОМ с попытками управления, в частности при помощи слов:

- Бульке тщетно кричат — «Назад!» (*ЧСБ*);
- девочка оказывается на путях, так как плохо понимает слова старшей сестры (*ДГ*).

Второе существенное свойство **Катастрофы** — ее размах, физические параметры, несоизмеримые с силами человека:

- быстрота охотничьих собак (*К*);
- скорость и размеры поезда (*ДГ*);
- скорость и мощь акулы (*А*);

- огромность медведя (ДТ);
- сверхловкость обезьяны и высота мачты (П); в других рассказах этому соответствуют лев, слон и др.

Следует сказать, что **Катастрофа** — в соответствии с дидактическим аспектом АС (22) — используется и для сообщения детям интересной информации о мире. Она включает как объекты из знакомого крестьянским детям окружения, так и сведения о природе и жизни других стран и народов.

СОВМЕЩЕНИЕМ этих познавательных ценных объектов со сверхчеловеческим масштабом **Катастрофы** и являются, с одной стороны, поезд, медведь, гроза, пожар, а с другой — такие экзотические животные и явления, как акула, обезьяна, слон, лев, кругосветное плавание, корабль, мачта и т. п.

### 3.4. Неадекватная Деятельность

В тематическом плане **Неадекватная Деятельность** представляет собой КОНКР комплекса отрицательных качеств, перечисленных в АС (18), (22): паллиативность, действия не вровень и вне соприкосновения с событиями и их глубинной сутью, следование жестким условным правилам. В выразительном отношении — это ОТК к **Спасительной Акции**, воплощающей правильную стратегию, и одновременно ретардация (ПРЕП) к ней. Одновременно это КОНТР к неуправляемости **Катастрофы**: отсутствие результата (= управления событиями) подчеркнуто попытками его добиться. Рассмотрим по отдельности некоторые способы, которыми этот набор функций реализуется в блоке **Неадекватная Деятельность**.

Как уже говорилось, паллиативность, неглубинность и условность часто СОВМЕЩАЮТСЯ в мотиве словесного действия, оказывающегося бесплодным. Его СОВМ с неудачными попытками управления **Катастрофой** дает

(26) неудачные попытки справиться с **Катастрофой** при помощи слов.

Эти 'слова' предстают в рассказах в виде разного рода советов, команд, окриков, адресуемых чаще всего *жертве*, но иногда и *носителю опасности*. Примеры:

- крики «Назад!», обращаемые к собаке как к *носителю опасности* (К);
- и как к жертве (ЧСБ); кстати, этот рассказ — уникальный пример слов, обращаемых и к *жертве*, и к *носителю опасности* («...закричал: — Булька, назад! — и кричал колодникам, чтобы они не били Бульку»);

- неэффективные советы старшей сестры девочке, оказавшейся вблизи путей, и свистки машиниста, адресуемые ей же (ДГ);
- крики «Назад! Назад! Вернитесь! Акула!» (А);
- крик барина «Дети! бегите скорее домой — бешеная собака!» (БС).

Бесплодность словесных действий выражается в том, что адресат не слышит или не понимает, заведомо не может выполнить совета, подчиниться команде и т. п.:

- «Меньшая девочка не расслышала <...> маленькая девочка думала, что ей велят собирать грибы» (ДГ);
- «Но ребята не слышали его, плыли дальше» (А);
- «Дети услышали, что кричал отец, но не видали собаки и бежали ей прямо навстречу» (БС)<sup>16</sup>;
- «Но колодник увидал Бульку, захохотал и крючком <...> зацепил его за ляжку» (ЧСБ).

Тематические элементы 'паллиативность', 'действия не вровень с событиями' и 'следование правилам' дают всевозможные

- (27) действия по спасению, пригодные в обычных условиях, но обреченные на провал в обстановке **Катастрофы**.

Примеры:

- действия машиниста, безуспешно пытающегося остановить поезд (ДГ);
- действия матросов в А, которые спускают лодку и гребут к мальчикам (действие по правилам спасения на воде), а те пытаются спастись от акулы вплавь.

Обыденный, неадекватный чрезвычайности ситуации характер этих действий дополнительно выражен здесь тем, что эти действия — копия всего того, что делалось в рамках **Мирной Жизни**:

- там «матросы попрыгали в воду, спустили в воду парус», здесь «матросы спустили лодку, бросились в нее»;
- там мальчики «вздумали плавать наперегонки в открытом море», здесь они «поплыли в разные стороны».

Тот же параллелизм наблюдается и в отношении словесных действий:

- там артиллерист кричал сыну «Не выдавай! Понатужься!», здесь он же кричит: «Назад! Вернитесь!»

Аналогичное СОГЛ **Неадекватной Деятельности** с действиями в **Мирной Жизни** имеется и в П, хотя и в несколько завуалированном виде, поскольку **Неадекватная Деятельность** дана там лишь в ментальном плане:

«Да если б даже он и не оступился, а дошел до края перекладки и взял шляпу, то трудно было ему повернуться и дойти назад до мачты». **Неадекватная Деятельность** сводится здесь к тому, что автор вместе со *зрителями* воображает возможный путь спасения для мальчика и осознает его неэффективность. Этот путь, как и в А, фактически состоит в повторении игровых действий из **Мирной Жизни** (проход назад по той же перекладке).

Во всех рассмотренных примерах, как и в примерах со словесными действиями, очевидна несоразмерность предпринимаемых мер масштабу **Катастрофы**.

Тематический элемент 'отсутствие соприкосновения с глубинной сутью событий' **КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ** прежде всего тем, что **Неадекватная Деятельность** представляет собой действия со стороны, не проникающие в гущу событий. Этому способствует организация пространства в зоне **Катастрофы** (см. ниже п. III), одна из функций которой как раз и состоит в отделении потенциальных *спасителей* от места бедствия. Так,

- старшая сестра подает свои советы, оставаясь в безопасном месте, по другую сторону путей (*ДГ*);
- в А советы подаются с борта корабля, а лодка (в отличие от ядра) не может вовремя достичь места **Катастрофы**.

Еще одна характерная **КОНКР** 'отсутствия соприкосновения с опасностью' состоит в том, что **Неадекватная Деятельность**, как правило, ориентирована на возвращение *жертвы* в безопасную зону, на восстановление статус-кво, направлена не к эпицентру опасности, а *от* него. Это видно, например, из настойчивого повторения мотива 'назад' почти во всех случаях **Неадекватной Деятельности**. Таким образом, отказное отношение между **Неадекватной Деятельностью** и **Спасительной Акцией** дополнительно **КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ** и **УВЕЛИЧИВАЕТСЯ**, давая

- (28) движение назад к безопасности из гущи событий, а не вперед к риску и в гущу событий<sup>17</sup>.

### 3.5. Возвращенный Покой

В тематическом плане данный блок, следующий за **Спасительной Акцией**, является **КОНКР** темы простых, естественных ценностей, т. е. жизни и ее элементарных аксессуаров (общения с людьми, родственных чувств и т. п.). В выразительном плане он представляет собой **КОНТР** к предыдущим двум блокам (**Катастрофе** и **Спасительной Акции**) по линии напряженности и одновременно **ПОВТ** начального состояния (**Мирной Жизни**)<sup>18</sup>.

Блок реализуется в виде картинок 'покоя после бури', в которых присутствуют мотивы совместного пребывания в безопасном месте (в противовес дистанцированности героев друг от друга и пребыванию некоторых из них в опасной зоне); и мотивы умудренности опытом и погруженности в будничные занятия, каковые вновь предстают законными, уместными («обычная жизнь входит в свои права»).

- Мотив совместности есть во всех рассказах.
- Мотив умудренности опытом представлен в *К* («Вася <...> уже больше не брал его [котенка] с собой в поле»); в *ДТ* это мораль о ложных друзьях, произносимая пострадавшим в конце.
- Мотив погруженности в будничные занятия ярко выражен в обоих рассказах о грибах — *ДГ* («Девочка собрала грибы») и *КМР* («Я нашел свою шапку, взял грибы и побежал домой. Дома никого не было; я достал в столе хлеба и влез на печку. Когда я проснулся, я увидел с печки, что грибы мои изжарили, поставили на стол и уже хотят есть. Я закричал: “Что вы без меня едите?” — Они говорят: “Что ж ты спишь? Иди скорей, ешь”»).

В *КМР* данный блок развит полнее, чем в каком-либо другом рассказе: 'погруженность в будничные занятия' представлена сразу многими элементами (грибами, хлебом, сном на печке, жареными грибами, совместной трапезой), которые организованы в выразительную сюжетную конструкцию, сравнимую по степени разработанности с самим эпизодом **Катастрофы и Спасительной Акции**.

Эта конструкция воспроизводит в облегченном, шутовском ключе некоторые контуры кульминационных, драматических эпизодов рассказа (подробнее см. п. V.11). Ср. это повторение мотивов **Катастрофы** в блоке **Возвращенный Покой** с **СОГЛ Неадекватной Деятельности** с **Мирной Жизнью** в других рассказах (например, обменом шутками о разговоре с медведем в *ДТ*). Его функция — подчеркивать путем **КОНТР**тожд наступающее в финале успокоение после **Катастрофы**.

Как было сказано, блок **Возвращенный Покой** обычно сводится к минимуму. Это выражается в том, что в линейной последовательности событий он часто представлен не как таковой, в виде длящегося состояния, а лишь в виде перехода к нему от предыдущих событий. Такой переход есть, в сущности, **ПОДАЧА Возвращенного Покоя**, т. е. последовательность  $ПреX — X$ , в которой на поверхностном уровне сам  $X$  подвергается **СОКР**<sup>19</sup> (см. ТР Успокоение, п. V.11).

### 3.6. Архисюжет пяти рассказов

Кратко сведем воедино элементы глубинного сюжета, полученные в ходе разработки отдельных блоков.

(29) **Мирная Жизнь:** ребенок или животное; игры, развлечения или полезные занятия в познавательно ценном общении с природой.

**Катастрофа:** стихийное, неуправляемое, лавинообразное бедствие, не соизмеримое по масштабам с возможностями человека; принадлежность источника бедствия к окружающей или к экзотической познавательно интересной реальности; распределение неуправляемости между *жертвой* и *носителем опасности*.

**Неадекватная Деятельность:** бесплодные словесные действия — команды, советы и т. д., адресуемые *жертве* или *носителю опасности*; невосприимчивость адресатов (детей, животных) к этим словам; действия по правилам, неадекватные масштабу катастрофы, отчасти воспроизводящие действия периода **Мирной Жизни**; действия со стороны, изолированность *спасителей* от места бедствия; направленность назад, а не вперед, в гущу событий.

**Спасительная Акция:** усугубление опасности путем бездействия или действий, добавляющих новую опасность; действия в эпицентре опасности; нижнее положение, распростертость, в частности позиция под *носителем опасности*; вынужденность неразумных действий ввиду исчерпанности разумных средств; молниеносность, отсутствие размышлений; проявление аффекта лишь после действия; соразмерность физических параметров действия с масштабами опасности; обнаружение в себе мощных сил и способности к героизму; внешняя имитация методов природы.

**Возвращенный Покой:** сжатое изображение возобновленной жизни; совместное пребывание в безопасном месте с близкими людьми; погруженность в мирные занятия того же типа, что и до **Катастрофы**; законность и уместность прежних способов поведения; облегченное повторное «проигрывание» Катастрофы; умудренность опытом, извлеченным из событий.

### III. Пространственный компонент архиструктуры ПР

#### 1. Ядро специальной архиструктуры

В выразительном воплощении темы ПР наряду с событийным компонентом архиструктуры — архисюжетом, существенную роль играет организация пространства (см. Жолковский, Щеглов 2015). Она служит проекцией определенных тематических противопоставлений, свойственных ПМ Толстого, что сближает эти рассказы с широким кругом мифологических, фольклорных, средневековых и иных типологически сходных произведений.

Пространственный аспект рассказов исследован нами гораздо менее детально, чем событийный. Мы остановимся лишь на одной — важнейшей — стороне пространственной организации *ПР*, которая состоит в расчлененности места действия на *опасную* и *безопасную* зоны. Это деление характеризует практически всю структуру рассказа в целом, а не какого-то отдельного сюжетного блока. При этом на основном, кульминационном участке сюжета, включающем три центральных блока — **Катастрофу**, **Неадекватную Деятельность** и **Спасительную Акцию**, — такое деление на зоны четко выражено и выполняет ряд тематических и выразительных функций; на крайних участках (в блоках **Мирная Жизнь** и **Возвращенный Покой**) деление на зоны отсутствует, точнее, оно там соответственно возникает и устранивается.

Под делением на зоны мы понимаем следующую пространственную организацию действия:

- (30) *жертва* (или *жертва-спаситель*)<sup>20</sup> находится рядом с *носителем опасности* (**Катастрофы**) и в отрыве от остальных персонажей (*зрителей, зрителей-помощников, спасителя*), но на виду у них; *спаситель* (если он имеется в рассказе) прорывается к *жертве*.

Как легко видеть, в (30) сочетаются, с одной стороны, необходимая расчлененность на зоны, с другой — нераздельность, единство (места, времени и действия), придающие композиции простоту и ясность, что диктуется общей тематической установкой детских рассказов. СОВМЕЩЕНИЕМ этих двух требований и является ситуация (30), основанная на конструкции КОНТРтожд.

Контраст между зонами строится по следующим признакам:

- 1) спациональное противопоставление зон как различных участков пространства: первая, опасная зона — «там», вторая, безопасная — «здесь» (это тривиальное различие в дальнейшем подвергается КОНКР и УВЕЛ, представая как противопоставление верха / низа, корабля / моря, дома / улицы и т. д.);
- 2) присутствие / отсутствие в данной зоне *носителя опасности*: в опасной зоне он есть, в безопасной его нет;
- 3) присутствие / отсутствие *жертвы*: в первой зоне она есть, во второй ее нет;
- 4) присутствие / отсутствие других людей: в первой их нет, во второй они есть<sup>21</sup>.

Другой компонент конструкции КОНТРтожд — отношение тождества — обеспечен следующими СОГЛАСОВАНИЯМИ.

- 5) единство места, точнее поля зрения, обнимающего обе зоны: все персонажи могут видеть друг друга и все сразу видны читателю (за исключением момента Затемнения, см. п. V.10);



- 6) единство времени, точнее полная одновременность происходящего в обеих зонах;
- 7) единство действия: все происходящее в обеих зонах представляет собой единое событие (борьбу за спасение *жертвы*); действующие лица — *жертва*, *спаситель*, защитники и *зрители* — это «одна компания»; люди, связанные между собой теми или иными близкими отношениями (в частности, родственными), благодаря чему происходящее в обеих зонах сплавляется в единую драму.

В целом серия контрастов и тождеств дает рельефную и в то же время прочную и легко обозримую конструкцию, причем КОНТРтожд выполняет и свою обычную подчеркивающую функцию.

## 2. Окончательный вид специальной архиструктуры

Ситуация (30) представляет собой схему деления на зоны на кульминационном участке сюжета. Обратимся к специальной организации ПР в целом и проследим за пространственными параметрами звеньев АС (29). Этот специальный компонент архиструктуры будет выглядеть так:

- (31) На этапе **Мирной Жизни** персонажи находятся вместе в безопасной зоне (дети с котенком в поле; две девочки на пути из леса; мальчики и матросы на палубе, затем в парусе; два товарища вместе в лесу; мальчик на палубе «посреди народа»).

Затем будущая *жертва* постепенно оказывается изолированной в зоне **Катастрофы**, т. е. в непосредственной близости к *носителю опасности*, оставаясь в то же время в пределах видимости других персонажей (дети отходят от котенка, затем видят, что к нему приближаются собаки; девочки разбегаются, младшая попадает на пути, старшая это видит; мальчики выплывают из паруса, с палубы видна приближающаяся акула; два товарища встречаются с медведем, один влезает на дерево и смотрит оттуда, другой остается на дороге; мальчик забирается на мачту, вступает на рею, остальные смотрят снизу). Другие персонажи в рамках **Неадекватной Деятельности** пытаются помочь *жертве*, не выходя за пределы безопасной зоны сами и призывая *жертву* вернуться в нее (охотник издала зовет собаку; сестра подает советы с другой стороны насыпи; мальчишкам кричат с корабля, к ним на помощь едут в лодке, т. е. оставаясь в безопасности; *зрители* сочувственно следят за мальчиком и размышляют о том, сможет ли он вернуться назад с реи).

**Спасительная Акция** совершается таким образом, что ее решающее звено локализовано внутри опасной зоны (Вася подбегает к котенку и собой закрывает его от собак; девочка оказывается лежащей под поездом; ядро, выпущенное артиллеристом, угрожая мальчишкам,

попадает в акулу; человек лежит под медведем; угроза капитана выстрелить доходит до мальчика и заставляет его зашататься, а затем броситься в воду).

**Возвращенный Покой** имеет место, когда *жертва* воссоединяется с друзьями в условиях безопасности (собаки удалены, Вася берет котенка и уносит домой; поезд прошел, младшая девочка с грибами подбегает к сестре; матросы доставляют мальчиков на корабль к друзьям и родным; медведь ушел, товарищ слезает с дерева и подходит к спасшемуся; мальчик вытасчен на палубу и приходит в себя среди друзей).

Каковы функции такой пространственной организации сюжета?

В тематическом плане деление на зоны служит воплощению следующих важных для Толстого элементов:

общение, совместное времяпровождение в качестве одной из простых радостей жизни; соприкосновение с глубинной сутью вещей и событий в качестве правильного, радикального способа действий, противопоставляемого паллиативному и поверхностному, не проникающему в гущу событий; чреватость хорошего плохим как манифестация неполной детерминированности жизни.

Тема общения **КОНКРЕТИЗИРОВАНА** в виде совместности в начальном и конечном блоках и подчеркнута ОТК-ДВ, выражающимся во временном пространственном разобщении героев<sup>22</sup>.

Тема соприкосновения с опасностью, проникновения в ее гущу **КОНКРЕТИЗИРОВАНА** в мизансцене **Спасительной Акции**, обязательно захватывающей эпицентр **Катастрофы**; этот 'захват' состоит либо в проникновении туда извне, с периферии (из безопасной зоны), либо в действиях (самой *жертвы*), целиком сосредоточенных в опасной зоне. Это подчеркнута ОТКАЗОМ в виде:

- а) самого разграничения зон и
- б) действий, локализованных на периферии событий (в безопасной зоне), не проникающих в опасную зону и ориентированных на движение вовне, от эпицентра, и уклонение от контакта с опасностью.

Наконец, чреватость хорошего плохим **КОНКРЕТИЗИРОВАНА** и подчеркнута всей конструкцией КОНТРтожд, по которой построено деление пространства на зоны, — смежностью и близким соседством обеих зон. Эти элементы пространственного тождества могут далее разрабатываться и усиливаться при определении конкретной фактуры зон, создавая некое недискретное, однородное пространство, в котором граница между зонами является невидимой. Такое перетекание зон друг в друга способствует постепенности Втягивания в Опасность,

благодаря чему это ТР и оказывается способным воплощать тематический элемент 'чреватость...' (см. ниже, п. V.2).

В выразительном плане существенна уже упоминавшаяся наглядность такого решения, при котором противопоставления событийного уровня (опасность / безопасность, *спаситель* / *жертва* и т. п.) облакаются в форму спациальных различий.

Подобным образом в фольклоре разного рода испытания героя, как правило, связаны с его отправкой из дома или своего царства в лес, иное царство или какое-либо более специальное «гибкое место». Можно сказать, что толстовские безопасная и опасная зоны — тоже своего рода «свое царство» и «гибкое место».

Что касается выразительного эффекта КОНТРтожд, обратим внимание на следующую его функцию:

- (32) подчеркивание бедственного положения жертвы заведомой безопасностью, в которой тут же рядом находятся другие члены той же компании<sup>23</sup>.

Это противопоставление вовлеченного в беду героя и невовлеченных *зрителей*<sup>24</sup>, отделенных от него той или иной физической границей («рампой»), придает, далее, мизансцене некую 'театральность', еще более усиливающую драматическое впечатление от происходящего. На театральность работают также две следующие черты:

- а) *зрителей* здесь, как и полагается в театре, больше, чем актеров (в данном случае имеет место эффектное соотношение 'Один — много'; о нем см. п. VIII.1);  
б) эти *зрители* («хор») обеспечивают сильный эмоциональный резонанс к происходящему на «сцене».

Наконец, деление на столь разные, хотя и соседние зоны помогает выразительно подчеркнуть бесплодность паллиативных действий в ситуации **Катастрофы**. Этот мотив реализован целым рядом средств, в том числе и неспациальных, в частности, с помощью

- а) ТР Серия Попыток: безуспешными оказываются не одна, а даже несколько попыток помочь, производимых с нарастающим усердием (см. п. V.7);  
б) контраста между неуправляемой мощью **Катастрофы** и неадекватными попытками управлять ею;  
в) контраста (типа 'благоприятные условия / отрицательный результат') между кажущейся разумностью, апробированностью этих методов и их неудачей.

Последний тип контраста спроецирован и в пространственный план — в виде ситуации типа «близок локоть, да не укусишь»:

- (33) провал попыток помочь контрастирует с кажущейся легкостью задачи ввиду близости (зрительной и слуховой досягаемости) опасной зоны для потенциальных *спасителей*.

## IV. Актантный компонент архиструктуры ПР

Актантная организация представляет собой третий важнейший аспект структуры рассматриваемых текстов — наряду с событийным и пространственным. Под актантной организацией текста понимается распределение существенных для него элементарных антропоморфных функций, или ролей, между действующими лицами (и предметами), которые и называются актантами. Проблема актантной структуры интенсивно разрабатывается со времен «Морфологии сказки» Проппа (ср., в частности, *Греймас 1970: 249–270; Растье 1973; Бремон 1973*).

Актанты могут рассматриваться на глубинном и на поверхностном уровне. Первый соответствует уровню блоков событийного АС (29) и уровню специальной конфигурации (31), второй — уровню ТР событийной структуры (см. п. VII).

### 1. Система архиперсонажей

#### 1.1. Набор архиперсонажей

Этот набор образуется путем группировки некоторых важнейших функций из глубинных формул (29) и (31) в несколько пучков, каждый из которых отдается одному архиперсонажу. Одна и та же функция может фигурировать в разных пучках, и потому покрытие всей совокупности функций может достигаться различными наборами таких пучков. Архиперсонажей удобно представлять себе как находящиеся в распоряжении рассказчика предметы, по-разному сочетающие в себе некоторую группу свойств и применимые в тех или иных комбинациях друг с другом.

Для ПР естественно постулировать набор из шести архиперсонажей: *жертва*; *спаситель*; *жертва-спаситель*; *носитель опасности*; *зритель*; *зритель-помощник*. В терминах формул (29) и (31) они могут быть определены так:

*Жертва* — субъект **Мирной Жизни**, объект **Катастрофы**, адресат **Неадекватной Деятельности**, адресат **Спасительной Акции**; субъект **Возвращенного Покоя**; может быть также субъектом **Спасительной Акции**, но лишь в ее пассивном варианте (бездействие, отсутствие сознательных неразумных действий, диктуемых исчерпанностью разумных, отсутствие обнаружения в себе мощных сил). Примеры: мальчик в *КМР*

и младшая девочка в ДГ (примеры *жертвы*, являющейся субъектом **Спасительной Акции**); котенок в К; дети в БС; мальчики в А.

*Спаситель* — субъект **Спасительной Акции** обязательно в ее активном варианте (казалось бы, неразумные действия, вынужденно, но сознательно предпринимаемые, ввиду исчерпанности разумных; обнаружение в себе мощных сил, проникновение из безопасной зоны в гущу событий). Примеры: Вася в К; Дружок в БС; артиллерист в А; капитан в П.

*Жертва-спаситель* — объединение всех свойств *жертвы* (кроме свойства ‘субъект пассивной **Спасительной Акции**’) и спасителя. Примеры: Булька в ЧСБ; герой ДТ; мальчик в П.

*Носитель опасности* — субъект **Катастрофы**. Примеры: собаки в К; поезд в ДГ; бешеная собака в БС; акула в А; колодники в ЧСБ; медведь в ДТ.

*Зритель* — лицо, находящееся в безопасной зоне и наблюдающее оттуда **Катастрофу**. Примеры: Катя в К; пассажиры, кондуктор в ДГ; люди на палубе в А и П; залезший на дерево в ДТ.

*Зритель-помощник* — *зритель*, одновременно являющийся субъектом **Неадекватной Деятельности**. Примеры: старшая сестра и машинист в ДГ; барин в БС; матросы в лодке в А; хозяин Бульки в ЧСБ.

К этим конститутивным свойствам архиперсонажей следует добавить некоторые свойства, придающие им определенную степень человеческой осязательности — превращающие их в своего рода прообразы характеров.

Так, *жертва* естественно предстает как персонаж незрелый и малосознательный; *спаситель* и *жертва-спаситель* — как решительная личность; *носитель опасности* — как не-человек (животное, машина)<sup>25</sup>, представляющий познавательный интерес; *зритель* — как человек нерешительный; *зритель-помощник* — человек, сочувствующий *жертве* и способный лишь на рутинные действия.

### 1.2. Архиперсонажи как система

До сих пор мы рассматривали архиперсонажей по отдельности с точки зрения выполняемых ими тематических функций. Однако в своей совокупности они образуют систему, обладающую художественной выразительностью. Последняя основана на характере отношений между членами системы — преимущественно контрастов, оттеняемых тождествами (КОНТРтожд).

Так, *спаситель* и *зритель-помощник*, контрастируя по способу поведения и по характеру (решительность, неразумность / рассудочность, рутинность), совпадают в сочувствии к *жертве*; а *спаситель* и *носитель опасности*,

контрастируя по целям (отношению к *жертве*), тождественны по масштабам пускаемых в ход природных сил (ср. соразмерность **Спасительной Акции** с масштабами опасности).

В строении пар участвуют и другие ПВ.

Так, в структуре пары *спаситель* — *жертва* контраст по возрасту и силе и тождество по целям плюс спасение второго первым складываются в эффективное отношение руководства, покровительства. Суть его в том, что один персонаж испытывает потребность, 'нехватку' в силе, защите, руководстве, а другой их ему предоставляет. В терминах ПВ это отношение типа ПРЕДВ, где нехватка предшествует ее удовлетворению нужным объектом. Аналогия подкреплена тем, что нехватка и ее удовлетворение действительно разделены во времени, как это и бывает при ПРЕДВ: сначала герой терпит **Катастрофу**, затем ему приходят на помощь<sup>26</sup>.

Продолжая разговор о системе архиперсонажей и памятуя о свободе их встречаемости, посмотрим, как выбор того или иного их подмножества способен выражать глубинную специфику рассказа, определяя его «актантную физиономию». Актантная структура восьми рассказов (ПР плюс КМР, БС, ЧСБ) может быть представлена в виде Табл. 2.

Архиперсонажи Рассказы	Жертва	Спаситель	Жертва-спаситель	Носитель опасности	Зритель	Зритель-помощник
КМР	+	0	0	?	0	0
К	+	+	—	+	+	+
ДГ	+	0	0	+	+	+
БС	+	+	—	+	—	+
А	+	+	—	+	+	+
ЧСБ	—	—	+	+	—	+
ДТ	—	—	+	+	+	0
П	—	+	+	—	+	?

Табл. 2. Актантная структура восьми рассказов

Плюсами показано наличие соответствующих архиперсонажей, вопросительными знаками — сомнительные случаи, а минусами и нулями — отсутствие, причем ноль обозначает отсутствие в рассказе не только архиперсонажа, но и его конститутивных функций, а минус — отсутствие архиперсонажа при наличии в архисюжете относящихся к нему функций.

Что касается вопросительных знаков, то

в *КМР* такой знак в столбце *Носитель опасности* указывает на трудность вопроса, считать ли грозу персонажем, подобно акуле, собакам или поезду. С одной стороны, гроза не материализована в каком-то одном осязаемом объекте, с другой — она все же имеет некоторые материальные проявления (гром, молния, падающий сук).

В *П* вопросительный знак выражает сомнения относительно наличия *зрителя-помощника*; они связаны с гипотетичностью трактовки в качестве **Неадекватной Деятельности** рассуждений о том, смог ли бы мальчик вернуться назад по реке. Если считать, что это своего рода **Неадекватная Деятельность** со стороны людей на палубе, то в этом столбце должен стоять плюс, если нет — то ноль.

Из знаков ноль и минус второй является более информативным, так как говорит нечто о распределении наличных функций, в то время как ноль характеризует, собственно говоря, не актантную структуру, а тот вариант общей архиструктуры (29), (31), который представлен в данном рассказе.

Интересный пример отсутствия архиперсонажа при наличии функции — в *П*, где *носитель опасности* (если не считать им обезьянку) отсутствует, хотя надвигающаяся **Катастрофа** налицо.

Как легко видеть из горизонтальных граф таблицы, почти все рассказы различаются уже на уровне структуры архиперсонажей: лишь в *А* и *К* графы заполнены одинаково. Из столбцов же видно, что ни один архиперсонаж не является обязательным: ни один столбец не состоит только из плюсов. Отметим некоторые существенные взаимосвязи между архиперсонажами, отраженные в таблице.

*Жертва* и *жертва-спаситель* ни разу не встречаются вместе в одном рассказе: совместное присутствие обоих этих архиперсонажей требовало бы расщепления объекта **Катастрофы** на двух персонажей — активного и пассивного.

*Спаситель* и *жертва-спаситель* представлены вместе в *П* — в соответствии с его индивидуальной темой (установкой на изображение «героической породы» людей — см. примеч. 61).

Отсутствие сразу обоих этих активных архиперсонажей соответствует иной индивидуальной теме, дающей пассивный вариант рассказа — с беззащитной *жертвой*, спасаемой исключительно провидением (*КМР*, *ДГ*).

Пара *жертва* — *спаситель* дает вариант с характерным колоритом заступничества и покровительства (*К*, *БС*, *А*), а наличие лишь *жертвы-спасителя* — самостоятельное спасение находчивого героя (*ЧСБ*, *ДТ*).

Классическим можно считать набор архиперсонажей в *К* и *А*, где отсутствует лишь *жертва-спаситель*; наиболее «бедным» — *КМР*, где фигурирует только *жертва*.

## 2. Модификации системы архиперсонажей

Рассмотрим выразительные модификации системы архиперсонажей, материалом для которых служат функции, не вошедшие в число их конститутивных свойств. Таковы, во-первых, результаты обработки отдельных пар архиперсонажей при помощи ПВ, благодаря чему у них появляются новые свойства, повышающие выразительность как самих этих персонажей, так и конструкции в целом. Во-вторых, таковы случаи присоединения к имеющимся архиперсонажам свойств, конститутивных для других персонажей, в результате чего возникают более или менее парадоксальные выразительные решения.

### 2.1. Обработка отдельных пар архиперсонажей

**Спаситель / жертва(-спаситель).** Члены этой пары часто предстают в рассказах как ‘близкие’: отец и сын (*А*, *П*), хозяин и домашнее животное (*К*, *БС*). Такое породнение героев играет определенную тематическую роль, способствуя КОНКР элемента (8) ‘человеческое общение, любовь’. В выразительном плане это породнение представляет собой СОГЛ членов указанных пар по признаку единства судьбы, целей, интересов. Тем самым **УВЕЛИЧИВАЮТСЯ**

- (а) упомянутое выше отношение тождества между *спасителем* и *жертвой* и
- (б) размеры **Катастрофы**, которая непосредственно затрагивает теперь уже не одно лицо (*жертву*), а два (*жертву* и близкого человека) и не одну лишь опасную зону, а обе, т. е. все пространство рассказа (= **ВАР Катастрофы**); соответственно, **УВЕЛИЧИВАЕТСЯ** и эмоциональная реакция на **Катастрофу**.

Аналогичным образом могут обрабатываться пары **зритель(-помощник) / жертва(-спаситель)**, ср. пары

Катя — котенок (*К*), старшая и младшая сестры (*ДГ*), отец — дети (*БС*), рассказчик — Булька (*ЧСБ*).

**Зритель(-помощник) / носитель опасности.** В двух рассказах *зритель-помощник* прибывает на место действия вместе с *носителем опасности* (охотник в *К*) или даже на нем (машинист, пассажиры и кондуктор в *ДГ*). Такое спациальное СОГЛ персонажей, контрастирующих по целям, создает эффект КОНТРтожд.



## 2.2. Присоединение к архиперсонажам конститутивных функций других архиперсонажей

Фактически речь идет о присоединении функции **Неадекватной Деятельности**, каковая может выполняться не только специальным архиперсонажем — *зрителем-помощником*, но и кем-либо из других героев:

*жертвой*, или *жертвой-спасителем* (неумелые действия младшей сестры в ДГ, неудачные попытки мальчиков уплыть от акулы в А и спастись бегством в БС, первоначальные недостаточно решительные попытки Бульки сорваться с крюка в ЧСБ), или даже *спасителем* (первоначальные попытки артиллериста помогать путем словесных действий в А).

При одновременном присутствии на сцене еще и *зрителя-помощника* можно говорить об известном заострении контрастного отношения между *спасителем* (или *жертвой-спасителем*), с одной стороны, и *зрителем-помощником*, с другой. А именно: в КОНТРтожд, который складывался из противоположности по методам действия и сходства по целям, вносится дополнительное тождество по методам действия. Возникает оригинальная ситуация (34):

- (34) *спаситель* сначала действует как все и лишь затем переходит к неразумным действиям (в линии самого *спасителя* это ОТКАЗ; ср. в этой связи примеч. 53).

# ПОВЕРХНОСТНАЯ СТРУКТУРА

## V. Технические решения, обслуживающие архисюжет

В этом разделе нам предстоит рассмотреть ТР, осуществляющие поверхностную разработку глубинных блоков. Их связь с темой рассказов — в основном опосредованная, хотя некоторые из них могут нести и определенные семантические обертоны, восходящие к теме. Многие из ТР неспецифичны для Толстого и применяются в литературе разных школ и эпох. Нас будут интересовать лишь те из них, которым Толстой отдает предпочтение, используя их более чем в одном рассказе. ТР рассматриваются в связи с теми блоками, которые они обслуживают, и в порядке следования этих блоков.

### *К блоку **Мирная Жизнь***

#### *1. Умиротворение*

Функция данного ТР — ПОДАЧА эпизода **Мирной Жизни**: для того чтобы наслаждение радостями жизни возникало на глазах читателей, ему предпосылается нечто менее мирное, например что-то связанное с трудом или напряжением. В зависимости от степени немирности этого начального состояния ПОД будет представлять собой ПРЕП или ОТК; учитывая дальнейший переход к **Катастрофе**, по-видимому, предпочтительнее видеть здесь ОТК. Тогда в целом последовательность будет выглядеть как

- (35) немирное состояние — **Мирная Жизнь** — **Катастрофа** (типичное ОТК-ДВ).

Подобное отказное Умиротворение перед предстоящей «бурей» типично для сюжетной литературы.

Такова, например, логика зачина в «Одиссее» и «Энеиде», где переходу к бедствиям и приключениям предшествует окончание Троянской войны и намерение героя обратиться к мирным трудам.

Сходным образом строятся начала драм Шекспира. В «Генрихе IV» известию о кровавом восстании в Уэльсе предшествует монолог короля, объявляющего, что гражданские войны окончились: *Пора подумать об успокоенье / <...> / Война не будет разорять полей* (акт I, сц. 1); аналогичное намерение высказывает король Лир в первых же своих словах: *Ярмо забот мы с наших дряхлых плеч / Хотим переложить на молодые / <...> чтоб ныне / Предупредить об этом всякий спор* (акт I, сц. 1) (переводы Б. Л. Пастернака).

Ряд рассказов Конан Дойла начинается с того, что персонаж, проживший бурную жизнь, удаляется на покой, однако тут же становится объектом преследований.

В рассказах Толстого момент Умиротворения обычно выражается в том, что герои, закончив некоторое дело, возвращаются домой или отдыхают, т. е. находятся на излете своей деятельности, когда никаких новых событий уже не ожидается.

«Две девочки шли домой с грибами» (ДГ).

«Я дошел до лесу, набрал грибов и хотел идти домой» (КМР).

«Перед закатом солнца капитан вышел на палубу, крикнул: “Купаться!”» (А).

«Один раз утром я вернулся домой с вод и сел пить кофей в палисаднике» (ЧСБ).

«Один корабль обошел вокруг света и возвращался домой» (П).

## **К блокам *Мирная Жизнь*, *Катастрофа***

### **2. *Втягивание в Опасность***

Функция Втягивания — организация выразительного перехода от **Мирной Жизни** к **Катастрофе**. Его эффективность обычно обеспечивается объединением обоих блоков в конструкцию ВН-ПОВ, которая представляет собой сцепление (СОВМ) двух звеньев ОТКАЗА — АнтиХ-а и Х-а — в органичную событийную последовательность. В данном случае **Мирная Жизнь** (АнтиХ) ставится в каузальную связь с последующей **Катастрофой** (Х-ом):

- (36) **Мирная Жизнь** скрывает в себе некоторый механизм, развязывающий **Катастрофу**; будучи погружены в **Мирную Жизнь** и проявляя слепоту, герои не замечают этого механизма и попадают в **Катастрофу**.

Благодаря СОВМ контрастных элементов в составе ВН-ПОВ данное решение придает сюжету одновременно естественность и поразительность. Однако, кроме этих чисто выразительных эффектов,

Втягивание в Опасность несет и определенные функции, непосредственно восходящие к теме (1), выражая тематический элемент 'иррационализм'.

В (36) представлены даже две манифестации иррационализма: (2а) чреватость хорошего плохим (**Мирной Жизни — Катастрофой**) и (4в) спонтанные действия (слепота героев, погруженных в **Мирную Жизнь**)<sup>27</sup>.

Формула (36) представляет собой лишь наиболее общий каркас Втягивания в Опасность, у которого есть еще один аспект, также связанный с темой — через специальный аспект сюжета (см. выше, п. III). Пространство рассказа разделено на безопасную и опасную зоны, и, хотя они граничат друг с другом, возвращение в безопасную зону невозможно, чем **КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ** важный тематический элемент — двигаться вперед, в гущу событий, а не назад. Втягивание в Опасность реализуется — в порядке СОГЛ с делением на зоны — как попадание героев в опасную зону. При этом оно может принимать различные формы, как, например, пространственное перемещение героя, т. е. переход в буквальном смысле, или как разделение пространства на опасную и безопасную зоны по ходу самого действия, причем такое, что именно та зона, в которой находится герой, оказывается опасной.

Этот более изысканный случай представлен в К, где разделение пространства на две зоны выражается в удалении от заглавного героя, остающегося на месте, его потенциальных защитников.

Иными словами, Втягивание в Опасность, в общих чертах описанное в (36), в уточненном виде выглядит так:

- (37) **Мирная Жизнь** героев в безопасной зоне содержит в себе механизм, приводящий — путем некоторых пространственных перемещений — к тому, что они оказываются в опасной зоне; будучи погружены в **Мирную Жизнь** и проявляя слепоту, герои этого механизма не замечают и попадают в **Катастрофу**.

Укажем те конкретные свойства, через которые реализуются два основных аспекта Втягивания в Опасность:

Механизм Втягивания

- (а) имеет чисто *каузальный* аспект, представляя собой физическое или иное устройство, способное вызывать смену состояний сюжета;  
 (б) имеет *специальный* аспект: смена состояний должна заключаться, как было сказано, в том, что герой тем или иным образом оказывается в опасной зоне;

(в) наконец, он имеет собственно *выразительный* аспект: постепенность смены состояний, благодаря которой эта смена предстает естественной, наглядной, правдоподобной (результат применения к (37) ПВ НАР). Например, в наиболее типичном случае — при перемещении героя в зону опасности — он постепенно дистанцируется от безопасного места и входит в опасное, причем на первых этапах этого дистанцирования он делает все то же и там же, что и все остальные участники **Мирной Жизни**, лишь мало-помалу отрываясь от них (например, в *A* и *П*)<sup>28</sup>.

‘Слепота’, в свою очередь, имеет два главных аспекта:

- (а) субъективный, когда неведение об опасности обусловлено состоянием персонажа, либо его временной увлеченностью чем-нибудь, либо некой постоянной неспособностью к осмыслению;
- (б) объективный, когда неведение обусловлено характером самих событий, т. е. незаметностью механизма Втягивания. Эта незаметность может быть обусловлена: постепенностью смены состояний<sup>29</sup>; предположительной обратимостью каждого очередного шага (даже если шаг осознан, кажется нетрудным возвращение к прежнему состоянию); физической замаскированностью как границы между зонами (например, вследствие внешней однородности пространства: море, система снастей корабля), так и самой опасности (ввиду непроницаемости среды: толща воды, лес).

Рассмотрим с точки зрения перечисленных требований некоторые сюжетные мотивы, используемые для КОНКР Втягивания в Опасность. Главный из этих мотивов — ‘игра’. В ней **СОВМЕЩАЮТСЯ**:

- удовольствие, простые радости, иногда достигающие в ходе игры высоких степеней интенсивности (УВЕЛ, благодаря которому **Мирная Жизнь** оказывается **СОГЛАСОВАННОЙ с Катастрофой** по признаку ‘интенсивность’; тем самым эти блоки объединяются в конструкцию КОНТРтожд, резко подчеркивающую контраст между ними);
- каузальность, поскольку игра имеет свои правила, являясь «готовой сюжетной машиной» (ср. *Жолковский 1967*);
- спациональность, поскольку многие игры, например бег или плавание наперегонки, связаны с перемещением;
- постепенность, так как игра обычно состоит из отдельных фаз или ходов;
- увлеченность и даже ее высокая степень (УВЕЛ) — азарт, особенно убедительно мотивирующий слепоту<sup>30</sup>.

Еще один мотив, используемый для КОНКР Втягивания в Опасность, — природная, инфантильная бессознательность. Она, в отличие от игры, реализует лишь слепоту героя, но не сам механизм его попадания в опасную зону. Не несет он также и тематических элементов (26) и (46'), связанных с нешуточностью и разгулом природных сил.

В результате в рассказах, где нет игры, а есть лишь инфантильность главного героя (ДГ, К, БС), как сам переход от **Мирной Жизни** к **Катастрофе**, так и контраст между ними носят несколько иной характер. Если при игре имеют место отношения тождества, каузальности и непрерывного перехода по линии интенсивности, разгула (КОНТРтожд, НАР), то при инфантильности, напротив, отсутствует тождество между **Мирной Жизнью** и **Катастрофой** по интенсивности и, соответственно, непрерывность перехода по этому признаку, но зато налицо сильнейший контраст по этому признаку: тихая, почти вегетативная **Мирная Жизнь** нарушается вторжением мощной **Катастрофы**<sup>31</sup>. Механизм же перехода, его каузальная сторона обычно возлагаются при этом на *носителя опасности* (поезд, собак).

### Примеры

Начнем с примеров, свидетельствующих о распространенности этой конструкции в сюжетной литературе.

Сюда относятся, например, многие типы нарушения запрета (в фольклорных и иных жанрах). В сказке В. Гауфа о калифе-аисте

калиф и его визирь, приняв облик птиц, покидают дворец и на болоте с таким интересом слушают разговор цапель, что забывают о запрете смеяться, из-за чего и утрачивают секрет обратного превращения в людей, — игра (в ослабленной разновидности 'развлечение'), спациональность, постепенность и увлеченность, мотивирующая слепоту.

В приключенческом фильме «Тайна Жоао Карраль» (1959; по Жюлю Верну)

герои путешествуют по Амазонке; выйдя на берег, они развлекаются сбором перьев тропических птиц; один из них заходит далеко в заросли и замечает сразу много красивых перьев; протянув к ним руку, он обнаруживает, что перья — часть головного убора вооруженного индейца; этот индеец, а затем и целое племя нападают на путешественников, — игра (развлечение), включающая удовольствие, простые радости, спациональность, а также постепенность и увлеченность, мотивирующие слепоту; слепота мотивирована еще и кажущейся обратимостью и физической замаскированностью (лес).

## В «Венере Ильской» Мериме

герой новеллы Альфонс, раззадоренный неудачами своей команды в игре в мяч, снимает сначала парадный костюм, а затем обручальное кольцо, которое надевает на палец медной Венеры; статуя сгибает палец и не отдает кольца; ночью она является к Альфонсу в спальню и душит его, — игра, включающая удовольствие и увлеченность — азарт, субъективно мотивирующий слепоту; объективно слепота мотивирована постепенностью, кажущейся обратимостью и незаметностью опасности (невероятно, чтобы статуя ожила).

Распространенным в литературе мотивом типа Втягивания в Опасность является

- карточный проигрыш (встречающийся у Толстого в *ВМ*);
- игра, включающая азарт и постепенность; кажущаяся обратимость (надежда отыграться).

Список подобных примеров можно было бы продолжить. Перейдем, однако, к реализации Втягивания в Опасность в рассказах Толстого.

*К*: «...Котенок играл с соломой, и дети радовались на него. Потом они нашли подле дороги щавель, пошли собирать его и забыли про котенка», — игра и развлечение, воплощающие простые радости и вместе с инфантильностью мотивирующие слепоту и постепенное дистанцирование защитников, благодаря которому вокруг котенка и образуется потенциально опасная зона.

*ДГ*: «Им надо было переходить через железную дорогу. Они думали, что машина далеко, взлезли на насыпь и пошли через рельсы», — инфантильность, мотивирующая слепоту к источнику **Катастрофы**; спациальность; постепенность (попадая в зону опасности и находясь в ней, персонажи делают то же, что и на этапе **Мирной Жизни**, — идут).

*А*: купанье внутри паруса, а затем и в открытом море, плавание наперегонки под поощрительные крики *зрителей*, — игра, **СОВМЕЩАЮЩАЯ** простые радости, нешуточность, азарт с мотивированной им 'слепотой', спациальное перемещение, постепенность; физическая замаскированность (как границы между зонами, так и самой акулы).

*П*: обезьяна срывает с мальчика шляпу и дразнит его; он лезет за обезьяной на мачту, не может догнать ее; раззадорившись, добирается до верха мачты; обезьяна вешает шляпу на рею; *зрители* смехом подстегают мальчика; мальчик вступает на рею, — игра с тем же набором функций, что и в *А*; физическая замаскированность границы между зонами.

Обратим внимание на сходство эпизодов Втягивания в Опасность из *А* и *П* в разработке элемента 'азарт'. В обоих случаях налицо:

соревнование; отставание одного из партнеров, его раздраженное честолюбие; публичность, усиливающая это честолюбие; его дальнейшее подстегивание криками «болельщиков»<sup>32</sup>.

Детальная разработка Втягивания — в КП:

Жилин решает отделиться от охраняемого обоза («А не уехать ли одному, без солдат? Лошадь подо мной добрая, если и нападусь на татар — ускачу»)<sup>33</sup>; едет степью, где «кругом далеко видно»; затем въезжает в ущелье; поднимается на гору — и наталкивается на татар:

природная азартность героя, склонность к риску, мотивирующие перемещение в зону опасности, кажущуюся обратимость («ускачу») и сопряжение с нешуточными силами, а в дальнейшем и открытие таких сил в себе; топографические свойства местности, мотивирующие постепенность и физическую замаскированность.

Особый случай, не полностью укладывающийся в формулу (37), — в ЧСБ, где Втягивание не имеет характера специального перемещения. Оно выражено в

снятии с Бульки ошейника, в результате чего Булька в дальнейшем оказывается «разоруженным» перед лицом колодников. Это действие («Шум тревожил пчел, и я снял с Бульки ошейник») локализовано еще в эпизоде **Мирной Жизни**, оно непосредственно граничит и СОГЛАСОВАНО с Умиротворением как одно из проявлений перехода к отдыху после посещения вод.

### *К блоку Катастрофа*

Технические решения, относящиеся к этому блоку, направлены на подчеркивание драматизма **Катастрофы**. Их можно разделить на две группы в зависимости от того, достигается ли эта драматизация путем разработки имманентных свойств самой **Катастрофы** (таково ТР 3) или путем СОВМ компонентов **Катастрофы** с компонентами других блоков и ТР, которые таким образом ставятся на службу **Катастрофе** (это ТР 4, 5, 6, где драматизация достигается СОВМ с **Мирной Жизнью**, **Неадекватной Деятельностью** и **Спасительной Акцией** соответственно)<sup>34</sup>.

### *3. Усиление Опасности*

Интенсификация опасности как таковой (скажем, опасности оказаться под поездом или в пасти акулы) осуществляется применением конструкции НАРАСТАНИЕ, которая выполняет не только выразительную роль, но и тематическую. Последняя состоит в том, что к НАР предрасполагает тематический элемент 'лавинообразность,



неудержимость **Катастрофы**, восходящий, в свою очередь, к (26) 'мощные силы, нешуточность'. Действительно, изображение чего-то неудержимого предполагает демонстрацию его как процесса.

НАР, реализующее Усиление Опасности, объединяется в одну линию с НАР, имеющим место при Втягивании в Опасность. Образуется единое более длинное НАР 'угрозы человеку', кульминационным моментом которого станет ситуация:

- (38) *носитель опасности* близок, имеет конкретные формы, внушительный вид; его нацеленность на *жертву* очевидна; все, в том числе заинтересованные лица, в ужасе.

Легко видеть, что это положение отражает идею 'пробывание в гуще событий', непосредственно реализующую важный элемент архисюжета детских рассказов. Для НАР, ведущего к такой кульминации, существенным будет противопоставление по признаку

- (39) *отдаленность, периферийность угрожающего фактора vs его контактность, центральность.*

НАР по этому признаку — в различных его более конкретных манифестациях — является специфической особенностью Усиления Опасности, которая накладывается на собственно количественную интенсификацию, присущую ему, как всякому НАР.

НАРАСТАНИЕ осуществляется в виде последовательности отдельных квантов, или фаз, в организации которых участвует также ПВ ВАРЬИРОВАНИЕ: Усиление Опасности проводится через целый ряд различных признаков, по-разному представленных на каждой из фаз, и реализовано довольно широким набором предметов, картин и действий, благодаря чему создается богатая оркестровка всего эпизода.

Основной строительный материал последовательных фаз Усиления Опасности — это, во-первых, фактическая сторона приближения опасности и, во-вторых, эмоциональные реакции на него персонажей<sup>35</sup>.

НАР в плане фактов использует целый ряд признаков.

- (а) Соотношения по интенсивности и осязательности угрозы. НАР выражается в переходе от малых, тихих, отдаленных, недетализированных проявлений опасности к все более крупным, громким, близким, наглядным. Особенно важным (ввиду спациальности ситуации) является противопоставление по 'дальности/близости': Усиление Опасности реализуется как постепенное сближение *жертвы* и *носителя опасности* (например, мальчиков и акулы), что способствует объединению Усиления с Втягиванием, также имеющим спациальный характер.

(б) Прямота / косвенность сигналов об опасности. Здесь различаются косвенные сигналы, преимущественно словесные, указывающие на опасность, но исходящие не от ее носителя, а от каких-то наблюдателей, и прямые сигналы, исходящие от самого *носителя опасности*, так сказать «испускаемые» им (это различие примерно того же рода, что между знаками-символами и знаками-индексами). Прямые сигналы бывают в основном слуховыми и зрительными, причем последние являются более прямыми, чем первые, так что часто используется НАР путем смены звуковых сигналов, исходящих от *носителя опасности*, его непосредственным зрителем. Заметим, что крик «Назад! Назад!» в *К* и предупредительный свисток паровоза в *ДГ* суть прямые сигналы (несмотря на их бесспорно знаковый, — а в первом случае и словесный — характер), поскольку они исходят непосредственно от *носителя опасности*.

(в) Полнота / неполнота информации о природе и целях *носителя опасности*. НАР проходит, как правило, три стадии: носитель представлен частично — носитель представлен полностью и ясна его природа — очевидна его нацеленность на *жертву*.

Эти три признака реализуют основное для Усиления Опасности противопоставление (39): признаки (а) и (б) — в материальном плане (пространственного приближения, количественного роста, непосредственности восприятий), а признак (в) — в «содержательной» сфере (природы *носителя опасности* и его целей применительно к *жертве*).

В плане эмоций НАР происходит тоже по трем признакам.

(г) Количественная интенсивность эмоции. Демонстрируется постепенная электризация персонажей от легкого беспокойства до оцепенения и ужаса; исходной точкой (еще на этапе Втягивания в Опасность) может служить нейтральная или даже одобрительная реакция *зрителей*, например поощряющие возгласы в *А* и *П*. Ранними проявлениями эмоций иногда оказываются те восклицательные интонации, в которые облакаются первые косвенные (в том числе словесные) сигналы об опасности.

(д) Массовость реакции. Эмоция сначала переживается одним человеком, а затем захватывает всех; так, в *А* сначала показаны эмоциональные реакции артиллериста и мальчиков, а затем говорится, что «мы все, сколько нас ни было на корабле, замерли от страха».

(е) Прямая / косвенная причастность носителя эмоции к бедствию. НАР состоит в переходе от эмоциональных реакций персонажей, посторонних *жертве*, к реакциям их близких и их самих, например от крика «кого-то из команды: — *Акула!*» к оцепенению отца мальчика.

От рассмотрения отдельных признаков, по которым возможны градации, перейдем к структуре Усиления Опасности в целом.

Прежде всего укажем, что в реальном тексте на это ТР могут накладываться компоненты других блоков и ТР (так, в ДГ и ЧСБ на участке Усиления Опасности НАР перебивается ОТКАЗОМ). С другой стороны, подобные «посторонние» компоненты могут способствовать собственно эффекту НАР — играя роль ретардационных «прокладок» между его фазами.

Само НАРАСТАНИЕ строится как последовательность все более интенсивных фаз, строение и расположение которых подчиняется одному из двух принципов:

- либо принципу максимальной постепенности НАР, для чего фазы делаются по возможности элементарными; в частности, факты и эмоциональные реакции могут даваться отдельными фазами (или по отдельности в пределах одной фазы), используются все градации признаков и т. п.; в результате фазы выстраиваются в длинную цепь, прерываемую к тому же «прокладками», относящимися к другим ТР и блокам (**Неумелая Помощь, Спасительная Акция**); иначе говоря, автор «тянет жилы» из читателя, по возможности продлевая период Усиления Опасности;
- либо принципу краткого, стремительного и уплотненного НАР, фазы которого делаются максимально насыщенными и компактными, в частности благодаря СОВМ сигнала о факте с эмоцией по поводу этого факта.

Следует иметь в виду, что часто следующая фаза имплицитно сохраняет результаты предыдущей, даже если они не получают повторного словесного выражения.

Так, в А одна из фаз Усиления Опасности состоит лишь из эмоциональной реакции (отдельный абзац: «Артиллерист, бледный, как полотно, не шевелиясь, смотрел на детей»). В плане эмоции — это очередная сильная нота. Не следует думать, однако, что по другим линиям здесь налицо спад: очевидно, что приближение акулы, о котором шла речь абзацем выше, продолжается и что ее зрительное восприятие, упомянутое еще раньше, не прерывается.

### Примеры

В К последовательность фаз Усиления Опасности следующая:

дети слышат крик «Назад! назад!»: (а) отдаленность; (б) прямой звуковой сигнал; (в) неполнота информации; (г) зачаточная эмоциональная реакция — восклицательная интонация; (е) косвенная причастность носителя к бедствию; СОВМ с **Неадекватной Деятельностью**;

дети «увидали, что скачет охотник»: (а) приближение; (б) прямой зрительный сигнал; (в) бóльшая полнота;

«а впереди его две собаки»: (а), (б) дальнейшая интенсификация; (в) достигнута полнота информации о природе *носителя опасности*, но не о его нацеленности;

«увидали котенка и хотят схватить его»; котенок горбит спину; Катя кричит и убегает: (а), (б) — дальнейшая интенсификация; (в) окончательная полнота информации, в том числе по нацеленности; (г) сильные эмоции; (д) массовость эмоций (котенок и Катя); (е) прямая причастность носителя эмоции (котенка); СОВМ с Уклонением;

Вася бросается к котенку: прокладка — **Спасительная Акция**;

«собаки хотели схватить котенка»: (а), (б), (в) высшая степень интенсивности.

В ДГ Усиление Опасности является постепенным и длительным, оно дано как бы пунктиром, в несколько фаз, с прокладками, каковыми служат элементы Втягивания в Опасность и Серии Попыток (старшей сестры, машиниста, самой девочки), работающие, в свою очередь, на Ухудшение через Помощь (об этих ТР см. п. V.5, 7; о сложной конструкции, связывающей воедино все эти элементы в ДГ, см. V.5).

Уже в первой фазе («Вдруг зашумела машина») информация об опасности является прямой (слуховой) и полной (*носитель опасности* назван и ясно направление его движения). Дальнейшее Усиление происходит главным образом по линии интенсивности: поезд приближается, его шум усиливается (в частности, за счет предупредительного свиста — СОВМ с **Неадекватной Деятельностью**), девочка возвращается на рельсы и «застревает» там. Все фазы, кроме первой, имплицитно включают уже и зрительное восприятие *носителя опасности*, хотя эксплицитно НАР выдержано преимущественно в звуковом плане (шум поезда, свисток паровоза, крики девочки). С некоторого момента к интенсификации фактов подключается интенсификация реакций, НАРАСТАЮЩИХ по количественной интенсивности и массовости (сначала простая восклицательность в советах старшей сестры, затем ее крик и плач и, наконец, взволнованное внимание всех остальных персонажей — кондуктора, пассажиров).

В А Усиление тоже постепенно.

Первая фаза представляет собой эмоционально окрашенный косвенный сигнал (крик «Акула!»), в котором опасность дана еще не полно (природа ее указана, но нацеленность неясна). Затем информация становится прямой (зрительной: «увидели спину»), а затем достигает и полноты (нацеленность: «плыла прямо на мальчиков»). Постепенно растет интенсивность как фаз опасности (встречное движение акулы и мальчиков), так и соответствующих эмоций, которые НАРАСТАЮТ по интенсивности (простая восклицательность — оцепенение — визг — ...), по прямоте причастности (сначала «кто-то»,

потом отец одного из мальчиков, потом и сами мальчики) и по массовости (один — двое — все). Все это дано пунктиром, а прокладками служат элементы **Неадекватной Деятельности и Спасительной Акции**.

В ЧСБ Усиление Опасности еще более растянутое, чем в А. Специфической особенностью ЧСБ является наличие детально разработанного эпизода Запоздалой Реакции на Опасность (сцена разговора рассказчика с хозяйкой, подробнее см. ниже, п. V.4), который вместе с Усилением Опасности образует драматическую конструкцию ВН-ПОВ. Посмотрим, как это реализуется в игре с известными нам признаками НАР.

Усиление Опасности естественно распадается на четыре крупные фазы: I. Приближение шума; II. Разговор с хозяйкой; III. Колодники у ворот; IV. Столкновение Бульки с колодниками.

В I фазе сигнал об опасности отдаленный, прямой, звуковой (шум), но неполный (природа шума неясна, хотя уже намечена какая-то связь с собаками). Лицо многоступенчатое НАР, в частности, растет и объективная интенсивность (шум приближается), и эмоциональная реакция персонажей — как по интенсивности (усиление криков и визга), так и по прямоте причастности носителей эмоции (от неизвестных людей к Бульке и его хозяину).

Во II фазе НАРАСТАНИЕ происходит лишь по одному признаку — полноте информации об опасности: выясняется ее природа («собак бьют»). В целом же вся эта фаза представляет собой спад, а точнее ОТК-ДВ в развитии событий: (а) спадает интенсивность (на время разговора с хозяйкой «отключается» шум); (б) прямая информация сменяется косвенной (словесным сообщением хозяйки); (в) по признаку полноты информации, наряду с указанным НАР по линии осознания природы опасности, дается ложная успокоительная информация о нацеленности (Бульку бить не будут); (г) «отключаются» и эмоции (разговор ведется в подчеркнуто спокойных тонах). Отключение шума и эмоций и перенос внимания читателя с прямых сигналов на косвенную информацию в сочетании с последующим переходом к картине колодников у забора равносильны эффекту Затемнения (см. ниже, п. V.10).

В III фазе НАРАСТАНИЯ резко подсказывает интенсивность опасности — близость и наглядность источника (колодники у самого дома). Увеличивается и прямота сигналов — их зримость (колодники непосредственно видны); по признаку полноты информации НАР продолжается: природа опасности дана с предельной наглядностью (работа колодников показана на конкретном примере и в деталях), хотя нацеленность на *жертву* (Бульку) по-прежнему не выясняется, так что успокоительная версия сохраняет силу. В этом, как и в отсутствии упоминаний об эмоциях, — продолжение ОТКАЗА. Обратим внимание на искусное СОВМ и взаимодействие всех этих новых значений признаков (близость, наглядность, зрительность, полнота информации о природе) в детализированном описании убийства колодниками собаки у самых ворот

дома. Фраза: «колодник <...> стал оглядываться, нет ли еще собаки» — прогрессивное ПРЕДВ следующей фазы.

В IV фазе интенсивность Усиления достигает максимума: происходит мгновенное сближение Бульки и колодников. Одновременно кульминирует и полнота информации об опасности (колодники нацелены непосредственно на Бульку). Оба перехода совершаются скачкообразно: по линии интенсивности имеет место переход из безопасной зоны в актуально опасную<sup>36</sup>, а по линии полноты (нацеленности) — переход от успокоительной версии к осознанию уязвимости *жертвы* («Я вспомнил, что он без ошейника»)<sup>37</sup>. Дальнейшее НАР происходит пунктирно, использует в качестве прокладок элементы **Неадекватной Деятельности** и **СОВМЕЩАЕТСЯ** со **Спасительной Акцией**.

Обратим внимание на органичность переходов от одной фазы к другой: рост эмоций (озабоченность) в I фазе мотивирует переход ко II фазе (получению информации у хозяйки); II фаза — это Затемнение перед III; а убийство собаки и поиски следующей жертвы в III фазе служат мотивировкой и ПРЕДВ перехода к IV фазе.

В II Усиление Опасности сравнительно короткое. Оно начинается в момент, когда мальчик отделяется от мачты и ступает на перекладину (все предыдущее развитие мы рассматриваем как Втягивание в Опасность).

Сигналы об опасности с самого начала прямые (зрительные), а эмоциональная реакция сильная — и по интенсивности, и по массовости (хотя и не по прямоте причастности). Отрезок собственно Усиления Опасности довольно короткий — вскоре начинается **Спасительная Акция** с Предельным Ухудшением при **Спасении**. НАРАСТАЕТ интенсивность как фактов, так и эмоций. Последние НАРАСТАЮТ от молчаливого страха массы *зрителей* к взрыву («кто-то ахнул»): эти две ступени разделены прокладкой в виде неявной (ментальной) **Неадекватной Деятельности** (размышления о возможности возвращения по реке, см. п. II.3.4). В плане фактов кульминацией является момент, когда «мальчик <...> зашатался».

Отметим оригинальную особенность II — способ СОВМ двух последовательных фаз:

Эмоциональная реакция, завершающая предыдущую фазу («вдруг в народе кто-то ахнул от страха»), вызывает наступление следующей фазы («мальчик от этого крика опомнился, глянул вниз и зашатался»). Такое сцепление подобно ОТКАЗУ: реакция «кто-то ахнул» выражает желание, чтобы мальчик спасся, а приводит к усугублению опасности («зашатался»), — перед нами миниатюрный ВН-ПОВ<sup>38</sup>.

В заключение остановимся на детали, общей для II и А, — на роли вскрика («ахнул от страха», «услышали пронзительный визг»).

В сюжетной последовательности эти два вскрика занимают разное место — в *П* вскрик ведет к заключительной фазе Усиления Опасности, а в *А* — к началу **Спасительной Акции** («Визг этот как будто разбудил артиллериста...»). Однако в обоих случаях вскрик знаменует переход к новой, очередной фазе драматического развития в зоне кульминации. Эта функция поддержана эмоциональной и физиологической природой крика как некоей «сильной ноты», а также его контрастом к предыдущим событиям: это мгновенное, «точечное» действие кого-то одного после протяженных во времени и пространстве действий многих, и это резкий всплеск осознания после оцепенения (которым в *П* были скованы все *зрители*, а в *А* — артиллерист).

Будучи сильной нотой, внезапный крик может применяться не только в зоне кульминации, но и в других переломных точках сюжета.

Так, в *К* и в *А* крик («Назад! назад!» и «Акула!» соответственно) служит пограничным сигналом между **Мирной Жизнью** и **Катастрофой**.

### **К блокам Мирная Жизнь, Катастрофа**

#### **4. Запоздалая Реакция на Опасность**

Функцией этого ТР также является подчеркивание драматизма **Катастрофы**. Оно достигается с помощью КОНТРАСТА, оттеняющего **Катастрофу** теми или иными безобидными или даже радостными мотивами. По сути дела, такой КОНТР имеется уже в архиструктуре — между **Катастрофой** и **Мирной Жизнью** в событийном плане и между опасной и безопасной зонами в спациональном. Запоздалая Реакция развивает этот эффект, добавляя к последовательному (отказному) расположению членов событийной контрастной пары и такой участок сюжета, где они присутствуют одновременно, налагаясь друг на друга (СОВМ в одновременности). Возникает гибридное состояние, когда реально уже наступила **Катастрофа**, а ментально (в сознании героя) продолжается **Мирная Жизнь**:

- (40) герой запаздывает с реакцией на опасность, не замечая надвигающейся **Катастрофы** (либо до определенного момента, либо вообще до конца рассказа).

Здесь в УВЕЛИЧЕННОМ до предела виде используется знакомый нам комплекс 'слепоты'.

Существенный вклад этого ТР в выразительность построения — удлинение общей цепи НАР **Катастрофы** путем вставки дополнительного звена (прокладки) в Усиление Опасности. А когда — при последующем осознании персонажем опасности — такая продленность

дополняется внезапностью, обнаруживается и сходство Запоздалой Реакции с Затемнением.

Еще одна тематически выигрышная сторона избранного типа СОВМвид ('опасность, принимаемая за безопасность') состоит в следующем. Два контрастных отношения:

(а) между слабостью героя и силой **Катастрофы** (своим не-осознанием опасности герою дополнительно «разоружен» перед лицом мощной **Катастрофы**);

(б) между неинформированностью героя и информированностью читателя (читатель знает об опасности и потому испытывает желание помочь не знающему о ней герою, например, путем подсказки)<sup>39</sup> —

складываются в пропись интенсивного переживания читателем 'тревоги' за героя. Обратим внимание, что контраст (а) относится к фабуле, увеличивая реальную диспропорцию сил, а контраст (б) относится к нарративной организации фабулы, поскольку усиливает лишь впечатление от **Катастрофы**<sup>40</sup>.

До сих пор мы говорили о Запоздалой Реакции на Опасность как о полном наложении (путем СОВМ) двух контрастных отрезков — приближающейся **Катастрофы** и ее благополучной интерпретации героем. В ряде случаев это наложение дожимается до конструкции ВН-ПОВ.

Для этого после отрезка благополучной интерпретации резким скачком дается момент осознания опасности героем. Осознание обычно сопровождается сильной эмоциональной реакцией героя (вскириком ужаса и т. п.). Тем самым поворот от **Мирной Жизни** к **Катастрофе** дополнительно прочерчивается в плане сознания и реакций героя<sup>41</sup>.

Так слепота **КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ** не просто в предметный мотив, а в выразительную конструкцию (ВН-ПОВ), благодаря чему она дополнительно драматизируется, органично вплетаясь в сюжет в роли сюжетно-тематического скрепа между Втягиванием в Опасность и Усилением Опасности.

Часто Запоздалая Реакция сцепляется с другим ТР, также работающим на подчеркивание **Катастрофы**, — Ухудшением через Помощь. Это СОВМ производится на основе общего для них обоих элемента неправильное понимание.

### Примеры

В ДГ не-осознание опасности младшей девочкой сохраняется до самого конца.

То, что в финале «девочка подняла голову, вскочила на колени, собрала грибы и побежала к сестре» (а не плакала, или кричала, или находилась в оцепенении), показывает, что, по-видимому, характер пронесшейся над



ней **Катастрофы** так и остался ей непонятен<sup>42</sup>. Линия **Мирной Жизни**, продолжающейся в сознании девочки, выражена в основном в мотиве 'грибов'. Таким образом, все три контраста ярко выражены: между погруженностью в **Мирную Жизнь** (грибы) и **Катастрофой**; между огромностью **Катастрофы** (поезд) и слабостью, безоружностью *жертвы* (полное непонимание); между неосведомленностью *жертвы* и осведомленностью читателя и остальных персонажей (в частности, машиниста и старшей сестры, реализующих читательскую потребность подсказать герою путь к спасению).

В А построение Запоздалой Реакции отказное:

В момент наивысшей опасности, когда акула уже рядом, «один из них [мальчиков] оглянулся, и мы все услышали пронзительный визг...» На гибридном же участке сюжета, как и в ДГ, приближение *носителя опасности* СОВМЕЩЕНО не с простым продолжением, а с НАР **Мирной Жизни**: «ребята <...> плыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего».

В П Запоздалая Реакция на Опасность, построенная по принципу ОТК, представлена дважды.

Первый раз — в линии мальчика: сначала он ступает на перекладину и некоторое время не осознает опасности, в то время как ее размеры вполне ясны *зрителям* и читателю, и лишь через некоторое время (через два абзаца, занятые описанием ментальной **Неадекватной Деятельности**) он «опомнился, глянул вниз и зашатался».

Второй раз — в линии капитана (отца мальчика), который уже после этого выходит, «чтобы стрелять чаек» (типичное проявление **Мирной Жизни** в период **Катастрофы**), и вынуждается к мгновенному осознанию опасности<sup>43</sup>.

Ключевую роль в реализации этой отказной ситуации играет элемент 'ружье', используемое сначала для развлечения, а потом для борьбы с опасностью. Кстати, такое его использование способствует КОНКР существенных тематических свойств **Спасительной Акции**, таких как

вынужденность, отсутствие рассуждений, молниеносность (хватается за первое попавшееся под руку, так как не имеет времени подумать о более подходящем) и неразумность, неправильность, нецелесообразность поведения (использует ружье нетрадиционным способом, не по назначению, см. об этом п. V.9).

Тот факт, что то же самое ружье используется и для развлечения, и для **Спасительной Акции** (угрозы выстрелить в сына), подчеркивает противоположность двух смежных моментов (КОНТРтожд)<sup>44</sup> и в то же время делает переход от одного к другому органичным (СОГЛ).

В ЧСБ Запоздалая Реакция представлена разговором рассказчика с хозяйкой:

Собеседники приходят к выводу, что Бульке со стороны колодников ничего не угрожает, забыв о снятии ошейника в эпизоде **Мирной Жизни**, точнее Втягивания в Опасность: «Нет, в ошейниках не велят бить», причем

а) к этому моменту само наличие *носителя опасности* и его природа вполне осознаны (в отличие от других разобранных случаев, где запоздание так или иначе мотивировано незаметностью носителя опасности), а неправильное осмысление имеет место лишь в отношении нацеленности:

б) субъектом Запоздалой Реакции является не *жертва*, как обычно, а *зрители*.

### **К блокам Неадекватная Деятельность, Катастрофа**

#### *5. Ухудшение через Помощь*

Это ТР реализует подчеркивание **Катастрофы** с помощью **Неадекватной Деятельности**, что задано уже на уровне АС (29), где **Неадекватная Деятельность** представляет собой не только ОТКАЗ к **Спасительной Акции**, но и КОНТРАСТ к масштабам и неуправляемости **Катастрофы**. Напомним, что мотив 'неудачных попыток' вообще широко распространен в литературе и фольклоре как способ КОНКР и УВЕЛ элемента 'трудность, невозможность', ср.

сюжеты типа «Репка», «Курочка-ряба», роль неудач и ложных версий в детективной новелле, безуспешные старания многих людей вернуть эфесскую матрону к полноценной жизни в новелле Петрония, а также конструкции типа «Осел останется ослом, / Хотя осыпь его звездами».

Дальнейшее использование данного блока для подчеркивания **Катастрофы** связано с тем, что **Неадекватная Деятельность**, будучи более или менее длительной, в особенности когда она разворачивается в ряд шагов (см. ниже о Серии Попыток), приводит к потере времени, оттягивая **Спасительную Аксию** и давая возможность **Катастрофе** набрать силу.

Так, если бы в А вместо словесных советов и спуска шлюпки на корабле догадались сразу же воспользоваться пушкой, то можно было бы остановить **Катастрофу** раньше, не рискуя попасть в детей.

Наконец, Толстой иногда применяет и наиболее выигрышный способ СОВМ **Неадекватной Деятельности** с усугублением **Катастрофы** — ВН-ПОВ, т. е. такую конструкцию, в которой

- (41) **Неадекватная Деятельность** сама по себе содержит каузальный механизм, усугубляющий опасность.

Пример тонко разработанного построения такого рода — в ДГ, где **Неадекватная Деятельность** СОВМЕЩЕНА с Запоздалой Реакцией.

Напомним, что началу **Катастрофы** («Вдруг зашумела машина») предшествовало Втягивание в Опасность («Они <...> пошли через рельсы»). Следующее за началом **Катастрофы** звено сюжета («Старшая девочка побежала назад, а меньшая — перебежала через дорогу») является СОВМ двух противоположных функций. С одной стороны, уход с рельсов создает ОТК-ДВ к очередной фазе Усиления Опасности — возвращению маленькой девочки на рельсы, под колеса надвигающегося поезда, т. е. взаимному сближению *жертвы* и *носителя опасности*. С другой стороны, это очередное звено в процессе Втягивания в Опасность (первым было вступление на рельсы): *жертва* дистанцируется от потенциального защитника, благодаря чему пространство четко расчленяется на две зоны.

После этого и начинается собственно Ухудшение через Помощь, данное с ПОВТ — в два такта.

1. первый такт: старшая девочка кричит «Не ходи назад!» — младшая возвращается на рельсы;
2. второй такт: старшая кричит «Брось грибы!» — младшая собирает их, несмотря на приближение поезда.

В обоих случаях налицо

попытка защитника, находящегося на периферии событий (в безопасной зоне), помочь *жертве*, находящейся в гуще событий (в опасной зоне), путем словесного действия; *жертва* ввиду Запоздалой Реакции на Опасность (и вообще свойственной ей инфантильности) неправильно истолковывает слова, что приводит не только к неудаче словесных попыток спасения, но и к дальнейшему усугублению опасности; при этом, продолжая линию Запоздалой Реакции, *жертва* вновь сосредоточивается на **Мирной Жизни** (собирает рассыпанные грибы).

Центральное СОВМ **Неадекватной Деятельности** с Запоздалой Реакцией, имеющее результатом усугубление **Катастрофы**, построено на использовании элемента неосознание, неправильное понимание, общего для мотива словесного действия и для Запоздалой Реакции. Момент неправильного истолкования слов разработан с применением особой конструкции, имеющей параллели в мировой литературе. Она состоит в том, что из текста, подлежащего истолкованию, тем или иным способом вырезается одна часть, обычно конечная, причем,

воспринимаемая изолированно, она несет иной смысл, нежели текст в целом.

Пример этой довольно редкой конструкции — стихотворение Р. Бернса «Финдлей».

Повторяя последние слова упреков девушки, Финдлей изменяет их смысл в свою пользу и этим подготавливает соответствующий сюжетный поворот: *Как ты прийти ко мне посмел? — Посмел, сказал Финдлей. <...> Попробуй в дом тебя впустить... — Впусти, сказал Финдлей. <...> С тобою ночь одну побудь... — Побудь, — сказал Финдлей* и т. д. (перевод С. Я. Маршака).

Таковы же популярные в свое время стихотворные диалоги по принципу эха, например русское *Carmen echicum* начала XVIII века,

где Адам отвечает «эхом» на задаваемые ему вопросы:

— *Что плачешь, Адаме, ты: земного ли края? — Рая <...> Не можешь ли в его внити средину победно? — Бедно... и т. п.* (Берков 1935: 271).

В случае ДГ в соответствии с основной задачей данного ТР — служить не только неудаче попыток, но и ухудшению положения — имеет место заостренный случай применения этой конструкции: два понимания не только различны, но и прямо противоположны.

Это достигнуто тем, что опускаемая начальная часть представляет собой, по сути дела, отрицание выделяемой конечной части. В обоих случаях маленькая девочка воспринимает лишь последние слова совета: «...назад!», «...грибы!», по отношению к которым начальные, не услышанные ею слова «Не ходи...», «Брось...» являются отрицанием, запретом.

Ясно, что для отсекаания начального отрезка текста требуется некоторая информационная помеха, шум.

В примере из Бернса роль шума играло правило опускания части текста в определенном типе рефрена; в примере с Адамом — неполнота эха.

В ДГ эту функцию выполняет 'физический шум' — грохот приближающегося поезда и (на втором такте) свистки паровоза, которые представляют собой еще и разновидность **Неадекватной Деятельности** (со стороны машиниста) и потому также участвуют в Ухудшении через Помощь<sup>45</sup>.

Обратим внимание на то, как на протяжении всего эпизода искусно **СОВМЕЩЕНЫ** ухудшения и улучшения в судьбе *жертвы*.

ОТК-ДВ к попаданию девочки под поезд (ее удаление с рельсов), будучи улучшением, было, как мы помним, одновременно и некоторым ухудшением (дистанцированием от защитника в ходе Втягивания в Опасность).

Возвращение же девочки на рельсы и ее пребывание там, т. е. несомненное ухудшение (в рамках Усиления Опасности), напротив, сопровождается улучшением в виде подчеркнутых проявлений **Мирной Жизни** (в рамках Запоздалой Реакции): сначала она сама занимается рассыпавшимися грибами, а затем продолжает делать то же, исполняя (неправильно истолкованный) приказ сестры. Парадоксальность такого поведения девочки лишней раз подчеркнута тем, что собирание грибов (ментальное улучшение) является следствием того, что она «споткнулась, выронила грибы» (споткнуться на рельсах — резкое ухудшение). Дальнейшее ползание по путям **СОВМЕЩАЕТ** максимальную опасность с полной погруженностью в **Мирную Жизнь**.

### **К блокам Катастрофа, Спасительная Акция**

#### **6. Предельное Ухудшение при Спасении**

То, что **Спасительная Акция** должна играть на подчеркивание **Катастрофы**, задано уже в описании самого блока **Спасительная Акция** и в конечном счете восходит к толстовской теме правильности поведения, кажущегося неразумным (5). Техническое решение этой задачи может выглядеть по-разному. Рассмотрим лишь один из применяемых путей.

Для УВЕЛ неразумности **Спасительной Акции** последняя **СОГЛАСУЕТСЯ** с **Катастрофой**, принимая некоторые черты внешнего сходства с ней:

а) характерному для **Спасительной Акции** мотиву спуска до нуля, падения, лежания, низа, ‘позиции под’ придается вид именно таких ‘лежания’ и ‘низа’, которые были бы результатом данной **Катастрофы** в случае ее полного завершения;

б) этому ‘лежанию’ к тому же часто придается ‘сходство с мертвым, мертвopodobность’. Иногда это сходство только внешнее и фигуральное (*ДТ, КМР*), иногда имеется и реальная вероятность смерти (*ДГ, П*).

Благодаря этому ВН-ПОВ от беды к спасению обещает стать еще более эффективным: то худшее, что могло случиться с *жертвой*, представит, благодаря ее «мертвopodobному» лежанию как уже совершившееся:

- (42) прежде чем наступает спасение, беда — по крайней мере в изобразительном плане — достигает полной завершенности; иногда это состояние закрепляется максимальной стабильностью положения *жертвы* (лежащего) на протяжении значительного временного отрезка; лишь затем демонстрируется долгожданный положительный исход.

Это значит, что в случаях, когда ВН-ПОВ проходит через стадию мертвopodobного лежания, он выступает в наиболее парадоксальной форме — в виде конструкции Утрата достигнутого, основанной на том, что кульминационный поворот к X-у происходит уже после, казалось бы, необратимого наступления АнтиX-а<sup>46</sup>.

Что касается продления мертвopodobного лежания, то оно обычно **СОВМЕЩАЕТСЯ** с продлением Затемнения. Так обстоит дело

- в ДГ: «потом, когда поезд уже отъехал далеко...»
- и в П «через несколько минут <...> полилась вода».

Кстати, использование Утраты достигнутого оказывается выигрышным и потому, что в результате переход к демонстрации счастливого исхода оказывается метафорически реализован мотивом 'воскресения из мертвых', широко представленным в сюжетах мировой литературы и фольклора начиная с древнеегипетских, античных и евангельских. Из классических литературных примеров напомним хотя бы оживление Руслана в поэме Пушкина. Обращение к этому готовому мотиву имеет — помимо общевыразительной функции — еще и смысловую, вытекающую из круга тем Толстого: возвращение из смерти в жизнь (как и переход от **Мирной Жизни** к смертельной опасности) восходит к тематическим элементам 'непредвиденность' переходов от плохого к хорошему, 'неуточность жизни' и 'спасение через спуск до нуля'. Последнее объясняет, почему 'смерть' (предельный случай «нуля») часто предстает у Толстого как благотворное начало.

Заметим, что

в детских рассказах, характеризующихся светлым, «посюсторонним» взглядом на вещи, 'возвращение из смерти в жизнь' реализуется как метафорическая смерть (мертвopodobие) и реальное, происходящее в этой жизни обретение утраченных ценностей;

во взрослых же произведениях — таких, как «Смерть Ивана Ильича» и *ВМ* (линия князя Андрея) — возможна и обратная картина: реальная физическая смерть и лишь метафорическое обретение ценностей в итоговый момент на грани жизни и смерти.

### Примеры

В *КМР* мальчик падает и теряет сознание — очевидная мертвopodobность.

В *К* «собаки хотели схватить котенка, но Вася упал животом на котенка и закрыл его от собак», т. е. в ходе **Спасительной Акции** котенок находится по отношению к *спасителю* в том же (нижнем, прижатом к земле) положении, в котором он находился бы по отношению к *носителю опасности* в результате **Катастрофы**. Мертвopodobность, однако, в этом рассказе отсутствует.

В ДГ Катастрофа грозит попаданием под поезд; но и Спасительная Акция состоит в том, что девочка оказывается распростерта под поездом. То, что видят пассажиры в первый момент после Катастрофы (девочка лежит между рельсами головой вниз и не шевелится), пластически подобно смерти.

В ДТ смерть от медведя, скорее всего, включала бы поверженность на землю — и именно это положение принимает герой при Спасительной Акции, да еще притворяется мертвым (метафорическая мертвopodobность).

В П мальчику грозит падение — и Спасительная Акция выражается тоже в падении, причем еще «худшем» (падает дальше и ниже, чем предполагалось). Вытащенный из воды, мальчик некоторое время не подает признаков жизни; идея 'мертвopodobности' проводится и в лексике — о мальчике говорится как о «теле».

Если мертвopodobие продлевается до конца Спасительной Акции и дальше, то, естественно, эффект достигнутой смертельного исхода еще более закрепляется. Это имеет место в ДГ и П<sup>47</sup>. Подобное продолжение мертвopodobия на отрезке после Спасительной Акции и следующего за ней Затемнения усиливает это последнее, образуя его второй этап (см. п. V.10).

### *К блоку Неадекватная Деятельность*

#### *7. Серия Попыток*

Функция данного ТР состоит в подчеркивании — путем продления — того ОТКАЗА к Спасительной Акции, каковым является блок Неадекватная Деятельность. Это достигается в первую очередь путем умножения манифестаций этого блока: он дается несколько раз, иногда с возрастающей силой (ПОВТ или НАР). В случае НАР естественными фазами являются 'слово' (т. е. частые у Толстого бесплодные словесные действия) и 'дело' (т. е. уже действие, но все еще неадекватное — паллиативное, производимое по условным правилам). Итак,

- (43) неумелые попытки помочь образуют последовательность словесных, а затем и физических действий, оттягивающих переход к Спасительной Акции.

Дополнительное продление Серии может обеспечиваться пунктирным переплетением 'попыток' с прокладками из других блоков (см. о «прокладках» в п. V.3).

#### **Примеры**

Как всегда при подобных переплетениях, здесь возможны и СОВМЕЩЕНИЯ отдельных Попыток с проявлениями Катастрофы. Так,

В К первая из Попыток СОВМЕЩЕНА с первым сигналом о **Катастрофе**: крик «Назад! Назад!», которым охотник пытается остановить собак, дает знать героям и читателю об их появлении<sup>48</sup>.

В ДГ длинная Серия Попыток складывается из двукратных указаний старшей сестры и двукратных действий машиниста: «свистел что было силы» — «не мог удержать машины. Она свистала изо всех сил», которые переплетаются, чередуясь друг с другом и с действиями младшей сестры.

В А Серия Попыток состоит из последовательности: ‘слово’ («Назад! Назад! Вернитесь! Акула!») — ‘дело 1’ (спуск лодки) — ‘дело 2’ («мальчики поплыли в разные стороны»); НАР можно констатировать при переходе от ‘слов’ к ‘делам’, но вряд ли между ‘делами’. Эти Попытки перемежаются НАРАСТАЮЩИМИ проявлениями **Катастрофы**.

В ЧСБ Серия Попыток состоит из двух даваемых без перерыва словесных действий со стороны *зрителя-помощника* (= «я»), обращенных одно к *жертве*, а другое к *носителю опасности*: «Я <...> закричал: “Булька, назад!” — и кричал колодникам, чтобы они не били Бульку», и одного ‘физического действия’ самой *жертвы*, которому предшествует элемент Усиления Опасности («Булька бросился прочь, но...»)<sup>49</sup>.

## 8. Уклонение

Кроме Серии Попыток, блок **Неадекватная Деятельность** содержит еще одно ТР — Уклонение, — которое может быть определено, в отличие от обычных для данного блока ‘неправильных действий’, как ‘неправильное бездействие’, ‘дурная пассивность’. В Уклонении особенно четко проявляется роль **Неадекватной Деятельности** как средства подчеркивания **Спасительной Акции**, поскольку по смыслу Уклонение образует предельно резкий контраст к этому блоку, а в сюжетной цепи максимально приближено к нему (вплоть до полного с ним переплетения) — налицо КОНТРтожд. Можно было бы поэтому говорить даже, что Уклонение — это ТР сразу к двум блокам — **Неадекватной Деятельности** и **Спасительной Акции**.

Большее заострение по сравнению с обычной **Неадекватной Деятельностью** состоит в том, что ОТКАЗ к последующей **Спасительной Акции** доводится здесь до ОТК-ДВ:

- (44) **Спасительной Акции** предпосылается момент нерешительности, нежелания *жертвы* (*жертвы-спасителя*, *зрителя*, *зрителя-помощника*) вступать в действие, а иногда и ухода от опасности и ответственности.

Тем самым в **Спасительной Акции** выделяется — по контрасту — существенный тематический элемент (из 4б’): обнаружение в себе глубинных ресурсов. Иначе говоря, если обычная **Неадекватная Деятельность** ОТКАЗНЫМ образом демонстрирует трудность отыскания



правильных способов действия, то Уклонение таким же образом демонстрирует психологическую трудность перехода к этим действиям: некоторые персонажи не обнаруживают или не сразу обнаруживают необходимую решительность.

В пластическом и спациальном плане Уклонение сохраняет такую существенную черту **Неадекватной Деятельности**, как отсутствие движения вперед в гущу событий и опасности; в своих более заостренных проявлениях оно может принимать форму прямого бегства (каковое в рамках обычной **Неадекватной Деятельности**, впрочем, носит, как правило, ментальный характер, не идя дальше слов или проектов).

### Примеры

В К Уклонение КОНКРЕТИЗИРОВАНО как бегство и к тому же СОВМЕЩЕНО с одним из этапов Усиления Опасности, а именно с эмоциональной реакцией на **Катастрофу**: «Катя испугалась собак, закричала и побежала прочь от них».

В ДТ Уклонение также предстает как бегство, однако без эмоциональных обертонів: «Один бросился бежать, влез на дерево и спрятался, а другой...»<sup>50</sup>.

В П Уклонение осуществлено несколько иначе. Оно возложено не на кого-либо из *зрителей* или *зрителей-помощников*, а на одного из участников **Спасительной Акции** — на *жертву-спасителя* (мальчика): «Он [отец] <...> прицелился в сына и закричал: “В воду! Прыгай сейчас в воду! Застрелю!” Мальчик шатался, но не понимал. “Прыгай, или застрелю!.. Раз, два...” и как только отец крикнул: “Три!” — мальчик размахнулся головой вниз и прыгнул».

В последнем случае Уклонение не заострено до бегства, но зато оно подчеркнуто двукратным ПОВТ, благодаря чему ОТКАЗНАЯ пара Уклонение — **Спасительная Акция** достраивается до известной конструкции ‘Удача с третьей попытки’.

Она проведена в тексте дважды: во-первых, наличием в словах отца команды «раз, два, три» и, во-вторых, членением его речи на три отдельных (закавыченных) отрезка. Как можно видеть, две указанные КОНКР данной конструкции наложены друг на друга непростым образом, не совсем почленно («раз, два» говорится во второй реплике отца), но совпадают в решающем, третьем члене («три»), так что получается дополнительный ОТК в орудийном плане, дублирующий ОТКАЗНОСТЬ всей конструкции: несовпадение членений сменяется их совпадением.

### К блоку **Спасительная Акция**

Функция ТР, относящихся к этому блоку, — подчеркивание различных аспектов **Спасительной Акции**. Будучи кульминационным эпизодом сюжета, **Спасительная Акция** нуждается как в эффектном

выделении реализуемого ею комплекса тематических элементов, так и в общевыразительной разработке. Эти задачи решаются в основном с помощью двух ТР, рассматриваемых в настоящем разделе.

Первое из них, более существенное тематически, так сказать, расцвечивает уже наличный в блоке материал, вводя в него новые контрастные отношения. Оно представляет собой целую группу решений, объединяемых под общим названием *Беспрецедентный Поступок*. Второе ТР играет в основном выразительную роль и состоит в добавлении к сюжетной цепи нового звена — *Затемнения*.

### 9. *Беспрецедентный Поступок*

Это ТР применяется в тех рассказах (*К, П, А, ЧСБ, БС*), где **Спасительная Акция** носит характер активного, решительного действия (а не бессознательного полувегетативного поведения, как в *ДГ*), иначе говоря, там, где действует *спаситель* или *жертва-спаситель* (см. п. IV.1).

*Беспрецедентный Поступок* представляет собой совокупность способов развертывания и заострения контраста, содержащегося в *АС* (22) и (29), между **Спасительной Акцией** и другими моментами сюжета, главным образом **Неадекватной Деятельностью**. Прежде всего **КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ** и **ВАРЬИРУЕТСЯ** контрастное отношение между «разумностью» **Неадекватной Деятельности** и «неразумностью» **Спасительной Акции**:

- (45) нетрадиционные, парадоксальные, беспрецедентные способы действия (**Спасительная Акция**) — традиционные, соответствующие правилам, рутинные способы действия (**Неадекватная Деятельность**); их противопоставление в тактическом плане и в плане человеческих отношений.

Контраст в тактическом плане состоит, в частности, в том, что *спаситель* или *жертва-спаситель* использует вещи не по назначению:

Отец стреляет из пушки в акулу, прицеливается из ружья не в чаек, а в мальчика<sup>51</sup>, мальчик прыгает с мачты в воду.

Оригинальность этих действий подчеркивается по контрасту с нормальным поведением и использованием предметов в ходе **Неадекватной Деятельности**, а также в финальном эпизоде — спуском шляпки в *А*, спасением «человека за бортом» в финале *П*.

Контраст между происходящим и нормой в плане человеческих отношений выражается в том, что

**Спасительную Акцию**, усугубляющую опасность, совершает (в *А* и *П*) не посторонний человек, а близкий родственник (отец) *жертвы*, что создает внешне неразумную, противоестественную ситуацию потенциального сыноубийства<sup>52</sup>.

Наряду с мотивом (45), представляющим собой развитие определенного тематического противопоставления из (29), имеет место и чисто выразительное оттенение **Спасительной Акции**, придающее ей, в противоположность **Неадекватной Деятельности** и другим сюжетным моментам, черты уникальности. Эта сторона рассматриваемого ТР может быть сформулирована в виде:

- (46) противопоставления: исключительное, уникальное (**Спасительная Акция**) / обыденное, массовое, множественное (**Неадекватная Деятельность**), которое, в свою очередь, реализуется оппозициями:
- (46') один выделенный центральный герой (или пара *спаситель — жертва*) / периферийная нерасчлененная масса;
- (46'') одно выделенное точечное действие / многократные или размытые действия.

Оппозиция (46') 'герой / периферия' использует конструкцию 'один — много', которая применяется по ходу сюжета и независимо от задачи подчеркивания Беспрецедентного Поступка (см. п. VIII.1). Эта конструкция работает на данную оппозицию как самим фактом контрастности, так и, сверх того, особым акцентированием 'одного' путем приравнивая его по важности ко 'многим'. Соотношение 'герой / периферия' налицо:

в А — между артиллеристом и всей остальной командой (матросы, «мы»);  
в П — между капитаном и мальчиком, с одной стороны, и зрителями на палубе, с другой.

Оппозиция (46'') 'точечность, выделенность / многократность, размытость' выражается в том, что кульминационное спасительное действие реализуется как некий «один удар» в противовес медленному развитию предшествующих событий, попыткам, колебаниям и т. п.

в А — это пушечный выстрел;  
в П — мгновенная реакция капитана («увидал сына на мачте и тотчас же прицелился в сына и закричал: «<...> застрелю!»») и сам прыжок.

Заметим, что в П, таким образом, не одно точечное действие, а два. Это связано с тем, что

**Спасительная Акция** распределена там между двумя актантами, *спасителем* и *жертвой-спасителем*, каждому из которых дается возможность произвести один 'удар'; эти два 'удара' разделены эпизодом колебаний мальчика (см. п. V.8), но каждый из них отчетливо выделен (в частности, благодаря контрасту с колебаниями именно по признаку точечность / размытость), а вместе они образуют единый метафорический 'выстрел', о сходстве которого с выстрелом в А мы уже говорили (см. примеч. 15).

Еще один способ, которым в П КОНКРЕТИЗИРОВАНО отношение контраста между Беспрецедентным Поступком и предшествующим действием, — это

противопоставление быстрого броска вниз тому медленному, очень постепенному карабканию вверх по мачте, которое занимает добрую половину рассказа.

Обратим внимание, что свойства ‘один центральный герой’ и ‘точечное действие’ могут СОВМЕЩАТЬСЯ весьма тесно, строго совпадая во времени. Это дает следующую интересную конструктивную особенность:

- (47) герой ограничивается именно главным, точечным моментом **Спасительной Акции**, после чего прекращает действовать, предоставляя техническое завершение **Спасительной Акции** нерасчленной массе.

Действительно,

В А после выстрела артиллерист закрывает глаза и падает на палубу: мальчиков доставляют на корабль матросы на шлюпке.

В П за точечной **Спасительной Акцией** («точно пушечное ядро, шлепнуло тело мальчика в море») следует массовое действие по доставке мальчика на корабль («20 молодых матросов прыгнули с корабля в море»).

В обоих случаях точечное спасительное действие выполняет лишь один человек, и он выполняет только это действие (менее тесное СОВМ двух свойств могло бы иметь место, например, если бы на того же человека возлагалась и доставка пострадавшего на корабль)<sup>53</sup>.

### 10. Затемнение

Функция Затемнения<sup>54</sup> — в эффектном подчеркивании результата **Спасительной Акции** путем продления и интенсификации его ожидания. Эта ретардация развязки осуществляется Толстым с помощью устойчивой комбинации НАРАСТАНИЯ и ПРЕПОДНЕСЕНИЯ: важное финальное состояние (например, ‘уничтожение акулы’) подается одновременно как высшая точка постепенного нагнетания, как нечто мгновенно появляющееся на подготовленном для него «пустом месте». СОВМЕЩЕНИЕМ двух этих противоположных требований служат ситуации, в которых

- (48) момент перехода от заключительной стадии НАР к его финалу закрывается от наблюдателя (читателя, персонажей) некоторой завесой.

Благодаря такому построению НАР продолжается в виде напряженного ожидания («что будет?», «чем кончится?»), а ПРЕП реализуется четким разграничением готового результата и предшествующего «нуля». Одновременно, поскольку результат предстает резко отграниченным и как бы обведенным рамкой, создается возможность его эффектного контрастного противопоставления начальному периоду НАР (например, противопоставления мертвой акулы — живой и угрожающей).

Сочетание постепенности с внезапностью роднит Затемнение с Запоздалой Реакцией на Опасность, где, однако, постепенность и внезапность осознания опасности распределены между разными точками зрения: для читателя и части персонажей имеет место непрерывное НАР, другие же персонажи, запаздывающие с реакцией (обычно *жертва*), осознают опасность внезапно, когда она уже рядом. Между тем для Затемнения существенно, чтобы поле зрения читателя совпадало с полем зрения тех персонажей, от которых происходит скрыто. Такая организация точек зрения — читатель вместе с частью персонажей наблюдает с периферии за эпицентром событий — опирается на специальную архиструктуру рассказа (деление на две взаимно видимые зоны (30)) и связано с избранным способом повествования (см. п. VIII.3).

Существует и другая разновидность конструкции (48), в разбираемых рассказах Толстого не представленная, — сочетание НАР не с ПРЕП, когда перерыв в видении сопровождается напряженным ожиданием снятия завесы и показа результата, а с ОТК. В этом случае автор использует перерыв, чтобы переключить читательское внимание на другие события, и лишь затем возвращает его к прежней сюжетной линии, в которой тем временем наступил результат (ОТК по ‘признаку направление читательского внимания’).

### Примеры

Обе разновидности Затемнения широко распространены в мировой литературе.

Один из ранних примеров — в истории исчезновения Ромула, рассказанной Титом Ливием (кн. I, гл. 16):

Когда Ромул «производил смотр войск, внезапно с громом и грохотом поднялась буря, которая окутала царя густым облаком, скрыв его от глаз сходки. <...> Когда же непроглядная мгла вновь сменилась мирным сиянием дня и общий ужас, наконец, улегся, все римляне увидели царское кресло пустым»<sup>55</sup>.

В «Вильгельме Телле» Ф. Шиллера центральная сцена с выстрелом в яблоко, положенное на голову сына (действ. III, сц. 3), построена следующим образом:

Наместник Геслер велит Теллю стрелять в яблоко, и делаются все приготовления к выстрелу. Когда Телль уже целится, выступает Руденц и обличает жестокость Геслера. Между ними завязывается спор, в разгар которого раздаются восклицания: «Яблоко упало! Мальчик жив!», а в авторской ремарке объясняется, что Телль выстрелил, когда всеобщее внимание было обращено на спорящих<sup>56</sup> (разновидность Затемнения с переключением внимания).

В начале 6-й главы «Евгения Онегина» Затемнение предшествует показу первого снега:

*Зимы ждала, ждала природа. Снег выпал только в январе <...> Проснувшись рано, В окно увидела Татьяна Поутру побелевший двор....*

В сцене дуэли Печорина и Грушницкого («Герой нашего времени» Лермонтова)

после длительного НАРАСТАНИЯ приготовлений к выстрелу Печорина, которое перемежается рядом ретардаций, наступает кульминация:

«Я выстрелил... Когда дым рассеялся, Грушницкого на площадке не было».

В «Письмах из Испании» Мериме (письмо II) повешение преступника описывается так:

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

В очерке А. К. Толстого «Два дня в Киргизской степи» описывается охота на сайгаков.

К первому из них рассказчику не удастся подползти тихо, и он убегает, во второго он стреляет, но промахивается, и тот ложится где-то невдалеке. Третий выстрел описывается следующим образом: «Я прицелился в шею и, удержав дыхание, тронул шнеллер. Сначала ничего нельзя было различить за дымом, но, когда я встал и посмотрел вокруг себя, сайгака нигде не было. Я побежал вперед, и кто опишет мою радость, когда он представился моим глазам, лежащий с простреленною шеей: я попал как раз, куда целил!»

В рассказе Джека Лондона «Батар» («Bâtard», 1902; другое название «Diable — A Dog») также описывается повешение:

В решающий момент исполнители казни оказываются отвлечены внезапным происшествием и уходят, оставив преступника с петлей на шее;

вернувшись, они обнаруживают, что он уже повешен — подпорку выбила собака, давно враждовавшая с этим человеком.

В финале повести Дж. Steinbecka «Жемчужина» герои решают «похоронить» источник раздора и выбрасывают жемчужину в море.

Исчезновение жемчужины дается в несколько этапов: сначала Кино и Хуана решают выбросить жемчужину, затем спорят о том, кто это сделает, затем Кино ее кидает, она летит, шлепается в воду, идет ко дну, ложится на дно. После этого наступает Затемнение: «Краб, скользнувший мимо нее, поднял за собой маленькое облако песка, и, когда оно рассеялось, жемчужины не было».

В «Золотом теленке» Ильфа и Петрова (гл. 12) поимка мнимого слепого Паниковского после его саморазоблачения строится в виде такой последовательности:

Появляется автобус — Паниковский срывает очки и оказывается зрячим — Корейко кричит: «Ворюга!»

Далее: «Все заволкло синим дымом, автобус покатил дальше, и, когда бензиновая завеса разодралась, Балаганов увидел, что Паниковский окружен небольшой толпой граждан. <...> Одно ухо его было таким рубиновым, что, вероятно, светилось бы в темноте...».

Обратим внимание на сходство в реализации Затемнения между рассказом о Ромуле, сценой дуэли у Лермонтова, описанием охоты у А. К. Толстого, финалом «Жемчужины» и сценой с Паниковским: во всех пяти случаях завеса имеет вид дыма или облака (то же самое в А, см. ниже).

Технику Затемнения неоднократно использует и Толстой.

В известной сцене из *ВМ* (I, 1, VI) Долохов на пари пьет ром, сидя на подоконнике ногами наружу.

Сначала дается длительное НАР напряжения: заключается пари — Долохов садится на окно — его отговаривают — он подносит бутылку ко рту — зрители выказывают признаки волнения — Долохов пьет — делает неосторожное движение..., после чего наступает Затемнение: «Пьер <...> закрыл глаза и сказал себе, что никогда уж не откроет их. Вдруг он почувствовал, что все вокруг зашевелилось. Он взглянул: Долохов стоял на подоконнике, лицо его было бледно и весело. — Пуста!»

В детском рассказе «Птичка» Затемнение применено дважды: в эпизоде поимки птички и в эпизоде ее смерти.

«Достал Сережа семя, насыпал на дощечку и выставил сетку в сад. И все стоял, ждал, что птички прилетят. Но птицы его боялись и не летели на сетку. Пошел Сережа обедать и сетку оставил. Поглядел после обеда, сетка

захлопнулась, а под сеткой бьется птичка». (Обратим внимание, что Затемнение СОВМЕЩЕНО здесь с другой распространенной конструкцией — Успех после прекращения попыток, см. *Жолковский, Щеглов 1973: 33*; а также в главе о ПОВТОРЕНИИ (п. 5) в Наст. изд. С. 146–148.)

В дальнейшем птичка ударяется о стекло, падает, тяжело дышит и т. п. Сережа не отходит от клетки и следит за чижином. Ложась спать, он продолжает думать о птичке. «Утром, когда Сережа подошел к клетке, он увидел, что чиж уже лежит на спинке, поджал лапки и заостенел». Роль готового предмета, создающего нужный перерыв в видении, играет сон (ср. пример с первым снегом из «Онегина», а также сон на печи в *КМР*).

Как можно видеть, конкретные формы завесы, применяемые Толстым, частично относятся к общелитературному репертуару. Но они могут определяться и некоторыми особенностями ПМ Толстого. Как мы помним, для Толстого характерен элемент 'быть под чем-то' (13). Между тем при Затемнении результат обычно бывает скрыт не *под*, а *за* чем-то непрозрачным. Очевидная близость между 'быть за' и 'быть под' подсказывает возможность СОГЛ Затемнения с этим типично толстовским мотивом. Действительно, Затемнение в некоторых рассказах реализуется таким образом, что

- (49) результат **Спасительной Акции** скрыт под тем, что играет роль завесы.

Кроме того, на определение конкретного вида завесы может влиять разделенность пространства толстовских рассказов на две зоны. Рассмотрим примеры Затемнения в *ПР*.

В *КМР* НАРАСТАНИЕ **Катастрофы** (грозы) приводит к тому, что мальчик падает без сознания, чем и мотивируется Затемнение: «...что-то ударило меня в голову. Я упал и лежал до тех пор, пока перестал дождь. Когда я очнулся, по всему лесу капало с деревьев, пели птицы и играло солнышко».

В трех художественно наиболее разработанных рассказах — *ДГ*, *А* и *П* — Затемнение заметно удлинено:

сначала результат скрыт от глаз зрителей и читателя за некоторой физической завесой (поезд в *ДГ*, дым в *А*, толща воды в *П*), затем его осознание оттягивается какими-то иными обстоятельствами (неподвижность девочки; двусмысленность ропота в *А*; неопределенность состояния вытасченного из воды мальчика).

Приведем соответствующие места рассказов.

В *ДГ* в качестве завесы использован сам *носитель опасности* — поезд:



«Она [машина] свистала изо всех сил и наехала на девочку. <...> Когда поезд прошел, все увидели, что девочка лежит между рельсами головой вниз и не шевелится. Потом, когда поезд уже отъехал далеко, девочка подняла голову...».

Роль завесы играет поезд, наезжающий на девочку (см. выше СОГЛ Затемнения с 'положением под'). Результат, демонстрируемый после Затемнения, как бы обведен рамкой (рельсы). Во время Затемнения мотив 'ожидания результата' КОНКРЕТИЗИРОВАН и УВЕЛИЧЕН путем применения конструкции 'Один — много': показан интерес всех зрителей к судьбе одной девочки.

В А, как и в ряде ранее приведенных примеров, для Затемнения использована физическая завеса в виде облака дыма:

Раздался выстрел <...> Что сделалось с акулой и мальчиками, мы не видали, потому что на минуту дым застлал нам глаза. Но когда дым разошелся над водой, со всех сторон послышался сначала тихий ропот, потом ропот этот стал сильнее, и, наконец, со всех сторон раздался громкий, радостный крик <...> По волнам колыхалось желтое брюхо мертвой акулы.

Отметим ряд особенностей этого эпизода.

Во-первых, СОВМ решающего момента **Спасительной Акции** (пушечного выстрела) с созданием облака в готовую каузальную последовательность (дым от выстрела).

Во-вторых, способ продления Затемнения: после снятия зрительной завесы добавлен некоторый период неопределенности относительно исхода **Спасительной Акции** (двусмысленный ропот, позволяющий подозревать как счастливый, так и несчастливый конец); эта неопределенность реализована переходом повествователя от визуального изображения к слуховому, которое вообще трактуется Толстым как менее информативное (ср. примеч. 16<sup>57</sup>, а также раздел о точках зрения — п. VIII.3).

Посмотрим, как организована эта смена способов изображения. В рамках приведенного фрагмента она реализована как смена точек зрения: на «зрительном» участке повествование ведется от имени всей массы зрителей («мы»), а на «слуховом» — от имени неназванного безличного наблюдателя (не субъекта ропота). Переход к этой второй точке зрения оригинально мотивирован. Мотивировка содержится в сознательно выпущенных нами фрагментах эпизода Затемнения (ср. пропуски в цитате выше). Это,

во-первых: «и мы увидели, что артиллерист упал подле пушки и закрыл лицо руками»;

и, во-вторых: «Старый артиллерист открыл лицо, поднялся и посмотрел на море».

Действительно, такое устранение визуальной точки зрения (которое, вообще говоря, может никак не мотивироваться) в данном случае мотивировано использованием зрительной перспективы артиллериста, закрывшего лицо руками. К тому же, эта зрительная перспектива играет важную конструктивную роль.

Начальное и конечное состояния артиллериста («закрыл лицо» — «открыл лицо»), обозначая границы всего эпизода Затемнения в целом, образуют в плане восприятий данного персонажа единую нерасчлененную чисто зрительную завесу. Тем самым два этапа Затемнения, о которых шла речь выше, спаиваются в единое Затемнение — того типа, который использован в эпизоде с питьем рома в *ВМ* (см. выше)<sup>58</sup>. Наличие такого единого Затемнения позволяет отчасти компенсировать тот недостаток внезапности при показе результата, о котором говорилось в примеч. 57: по крайней мере в одном плане — в зрительных восприятиях артиллериста — имеется скачок от полного невидения к видению готового результата.

Заметим, что поведение артиллериста, который сначала падает и закрывает глаза, а затем встает и смотрит, — линия совершенно независимая от задач создания Затемнения:

все эти действия артиллериста находят себе место среди характерных моментов **Катастрофы** и **Спасительной Акции**, а также обслуживающих их ТР (падение выражает спуск до нуля, доверие к Провидению, закрытие лица — эмоциональную реакцию, вставание — финальное метафорическое воскресение).

Таким образом, привлечение этих действий для мотивировки Затемнения представляет собой особую выразительную находку (в терминах ПВ это СОГЛ и СОВМ).

В *ДТ* Затемнение отсутствует, хотя — если бы художественная детализация рассказа достигала той же степени, что в *ДГ* или *П*, — оно легко могло бы быть введено (медведь в роли завесы, подобно поезду в *ДГ*).

В *П* Затемнение, как и в ряде предыдущих случаев, состоит из двух этапов — физической завесы и иных обстоятельств, оттягивающих осознание исхода. Физическая завеса реализована толщей воды, в которую погружается мальчик:

«... не успели волны закрыть его, как уже 20 молодцов матросов спрыгнули с корабля в море. Секунд через 40 — они долги показались всем — вынырнуло тело мальчика». Таким образом, по отношению к завесе *жертва* занимает положение «под».

Дальнейшая неопределенность реализована двусмысленностью состояния мальчика, не подающего признаков жизни:

Его схватили и вытащили на корабль. Через несколько минут у него изо рта и из носа полилась вода, и он стал дышать.

В качестве одного из звеньев этого второго этапа Затемнения использован мотив доставки спасенной *жертвы* в безопасную зону (на корабль). Такое СОВМ Затемнения с блоком **Возвращенный Покой** достигнуто изменением обычного порядка сюжетных звеньев, принадлежащих к разным блокам, что составляет уникальную особенность *П*:

сначала происходит воссоединение *жертвы* с остальными героями, а затем уже демонстрируется окончательный результат **Спасительной Акции** ('метафорическое воскресение').

В заключение раздела о Затемнении отметим одну его разновидность, заостряющую момент скачкообразного перехода от «нуля» информации об исходе дела к демонстрации готового результата. Речь идет прежде всего о *ДГ* и *П*, где второй этап Затемнения с его неизвестностью о том, жива ли *жертва*, пластически являет собой как бы образ смерти, СОВМЕЩАЕТ ПРЕП и ОТК по отношению к последующему спасению.

### **К блокам Спасительная Акция и Возвращенный Покой**

#### *11. Успокоение*

Функцией этого ТР является ПОДАЧА **Возвращенного Покоя**, точнее его ПРЕДВ, поскольку Успокоение есть начальная фаза будущего Покоя. Одновременно оно играет роль переходного звена между **Спасительной Акцией** и **Возвращенным Покоем**, из чего следует необходимость его СОГЛ с обоими этими блоками. Наконец, в развитие кольцевой симметрии между **Возвращенным Покоем** и **Мирной Жизнью** (о ней см. примеч. 18) данное ТР строится, во-первых, как КОНТР (зеркального типа) к Втягиванию в Опасность (= переходному звену от **Мирной Жизни** к **Катастрофе**), во-вторых, как ПОВТ начального Умиротворения.

Главную роль в Успокоении играет (50):

- (50) (а) переход к совместному пребыванию всех героев в безопасном месте;  
(б) возвращение к будничным способам поведения, которые вновь предстают как законные и уместные.

Две части формулы (50) — это две основные линии, по которым Успокоение служит начальной фазой **Возвращенного Покоя**.

По линии (50а) Успокоение обычно реализуется как процесс воссоединения с близкими в безопасном месте. Контраст между совместной безопасностью (при **Возвращенном Покое**) и дистанцированностью, пребыванием в опасном месте (в момент **Катастрофы**) и определяет характер контраста между Успокоением и Втягиванием в Опасность. Если последняя представляла собой дистанцирование *жертвы* от ее союзников и попадание в зону опасности, то Успокоение, напротив, есть возвращение к союзникам и в безопасную зону.

Воссоединение может выражаться (в зависимости от характера **Катастрофы**, распределения ролей между актантами, способа деления на зоны и т. д.) в виде доставки героя в безопасное место (*К, А, П*), самостоятельного возвращения (*ДГ, КМР, ЧСБ*), удаления *носителя опасности* (*К, ДТ, ДГ*), ликвидации *носителя опасности* (*А*), присоединения к герою, находившемуся в опасной зоне, остальных персонажей (*К, ДТ*).

По линии (50б) ‘уместность будничных способов поведения’ Успокоение выражается в том, что при воссоединении применяются те или иные паллиативные, внешне разумные, условные, рутинные методы действия. Сама применимость подобных методов (которые не годились в условиях **Катастрофы**, требовавших радикального поведения) знаменует переход к стадии **Возвращенного Покоя**, когда «обычная жизнь берет свое».

Таковы, например, действия матросов в финале *П*, соответствующие предусмотренной уставом ситуации «человек за бортом».

Будничность, рутинность методов, применяемых при воссоединении, подчеркивается их сходством (СОГЛ) с действиями, которые были характерны для **Мирной Жизни**, но неадекватны в условиях **Катастрофы**.

Изящный пример СОГЛ рутинного поведения при доставке героя в безопасное место с таким же поведением на этапе **Неадекватной Деятельности** —

в *А*, где для доставки используется та самая лодка, которая заведомо не могла успеть в критический момент (ср. *П*, где аналогичное ‘рутинное поведение’ есть, а СОГЛ отсутствует).

Сходный пример —

в *К*, где на этот раз не доставка *жертвы*, а удаление *носителя опасности* на этапе Успокоения успешно производится примерно теми же методами («охотник подскакал и отогнал собак»), которые показали свою неэффективность на этапе **Неадекватной Деятельности** («Назад! Назад!..», «скачет охотник, а впереди его две собаки...»).

## Примеры

В *К* Успокоение состоит из двух фаз: во-первых, опасная зона ликвидируется путем воссоединения *жертвы* с защитником непосредственно «на поле боя» и удаления *носителя опасности*; во-вторых, осуществляется доставка жертвы в полностью безопасное место и обретение постоянного **Покоя**: «Вася <...> закрыл его [котенка] от собак. Охотник подскакал и отогнал собак; а Вася принес домой котенка и уж больше не брал его с собой в поле».

В *ДГ* воссоединение достигается возвращением маленькой девочки к сестре: полное восстановление прежнего положения налицо и по линии ‘простых занятий’: «...собрала грибы и побежала к сестре».

В *ЧСБ* воссоединение *жертвы* с защитником и возвращение в безопасную зону — того же типа, что и в предыдущем случае: «Булька <...> стремглав влетел в калитку, в дом и забился под мою постель».

В *ДТ* Успокоение складывается из удаления *носителя опасности*, воссоединения героев путем присоединения потенциального защитника к герою в бывшей опасной зоне, покинутой им в ходе Уклонения, и их общения в безопасной обстановке, что **КОНКРЕТИЗИРОВАНО** как обмен шутками; последний **СОВМЕЩЕН** с выражением умудренности опытом в смысле оценки подлинных ценностей: «Когда медведь ушел, тот слез с дерева и смеется: “Ну что, — говорит, — медведь тебе на ухо говорил?” — “А он сказал мне, что — плохие люди те, которые в опасности от товарищей убегают”».

В *А* Успокоение выражается в воссоединении путем доставки пострадавших в безопасное место, причем частичное воссоединение и пребывание в безопасном месте реализованы уже на этом этапе (лодка с матросами — это в миниатюре корабль со всеми участниками событий): «В несколько минут лодка подплыла к мальчикам и привезла их на корабль».

Рассмотрим теперь два особых случая Успокоения — один максимально развернутый, другой, напротив, ослабленный и затушеванный.

В *КМР* Успокоение и **Возвращенный Покой** разработаны, как уже говорилось, очень детально. Весь эпизод состоит из четырех этапов, расположенных по принципу **НАРАСТАНИЯ** элементов совместного пребывания в безопасном месте и погруженности в будничные занятия и радости жизни. Это:

- (а) новое обретение простых ценностей (шапка, грибы) и возвращение в безопасное место (домой);
- (б) пользование безопасностью и некоторыми из простых ценностей (дом, хлеб), но еще без общения с близкими («дома никого не было»);
- (в) дальнейшее Успокоение и усиление элементов безопасности и простых радостей (сон на печи);
- (г) максимум простых радостей (жареные грибы) и воссоединение (общение с близкими за трапезой).

Помимо НАР, в выразительной организации эпизода участвуют еще два приема — ОТК и ретардация типа Затемнения.

ОТК состоит в том, что финальному звену (мальчик вместе со всеми ест грибы) предпослано противоположное состояние (все вот-вот съедят без мальчика принесенные им грибы)<sup>59</sup>.

Финальному фрагменту с грибами предшествует Затемнение, СОВМЕЩЕННОЕ — в виде сна — с предыдущим этапом НАРАСТАНИЯ радостей. Сон играет роль не только завесы, снятие которой позволяет увидеть готовый результат — жареные грибы (давая четкий контраст к предыдущему состоянию грибов), но также и того механизма, в котором каузально СОВМЕЩЕНЫ компоненты ВН-ПОВ типа Утрата достигнутого ('утрачивает грибы, так как засыпает').

В целом весь эпизод Успокоения и **Возвращенного Покоя** с его НАР, ВН-ПОВ к утрате грибов, Затемнением и последующим отказным переходом к их повторному обретению совершенно изоморфен основному эпизоду рассказа — описанию грозы в лесу, потери грибов, обморока и спасения. Налицо проведение одного и того же тематико-выразительного комплекса сначала в серьезном, драматическом, а затем в шуточно-идиллическом ключе.

Подобная двухступенчатая конструкция применена и в рассказе «Пожарные собаки»:

собака скрывается в горящем доме (Затемнение) и выносит оттуда девочку, затем вторично исчезает в огне (второе Затемнение) и выбегает, держа в зубах куклу.

По сути дела, аналогичное облегченное повторение кульминационного драматического эпизода имеет место и в ДТ:

финальный обмен репликами — это:

- (а) еще одно «проигрывание» первого поединка (шутки воссоздают ситуацию миновавшей беды);
- (б) еще одна победа героя в поединке, на этот раз не таком страшном (с товарищем, а не с медведем; на словах, в тоне шутки)<sup>60</sup>.

Другой особый случай Успокоения представлен в П. Если в только что рассмотренном случае идилличность **Возвращенного Покоя** была всячески подчеркнута, то здесь, напротив, она в значительной мере снята и сведена к нескольким скупым и разрозненным штрихам. Это снятие идиллии является результатом того, что **Возвращенный Покой** не образует, как в других рассказах, линейно изолированного заключительного этапа, а фактически переплетен (СОВМ) с окончанием **Спасительной Акции**. Технически это осуществлено следующим образом.

Во-первых, доставка *жертвы* в безопасное место, ведущая к финальному воссоединению, **СОВМЕЩЕНА** с Затемнением, а именно с его второй фазой, когда физическая завеса уже устранена, но исход **Спасительной Акции** долгое время остается двусмысленным:

«...вынырнуло тело мальчика. Его схватили и вытащили на корабль. Через несколько минут у него изо рта и из носа полилась вода, и он стал дышать».

Диссонантный характер этой доставки виден хотя бы из сравнения с *A*, где на борт доставляются уже заведомо живые и невредимые мальчики. Что доставка в *П* не только **КОНКРЕТИЗИРУЕТ Возвращенный Покой**, но и **СОВМЕЩАЕТ** его с элементами **Спасительной Акции**, видно и из того, что на этом этапе происходит даже **НАРАСТАНИЕ** числа участников последней (вслед за капитаном и его сыном в нее включаются «двадцать молодцов матросов»).

Во-вторых, абсолютным финалом сюжета является не собственно успокоение, то есть радость и спад напряжения, а двойственная сцена, **СОВМЕЩАЮЩАЯ** облегчение с эмоциональным взрывом и надломом:

«Когда капитан увидел это, он вдруг закричал, как будто его что-то душило, и убежал к себе в каюту, чтоб никто не видал, как он плачет».

Эти 'слезы радости' **КОНКРЕТИЗИРУЮТ**, как мы помним (см. п. П.3.1), то запоздалое выражение аффекта *спасителем*, которое реализует тематический элемент 'интуитивность, вынужденность, нерассудочность' **Спасительной Акции**. Особенность *П* состоит, однако, в том, что это запоздалое проявление аффекта отнесено буквально в конец, то есть туда, где в других рассказах уже царит полное спокойствие. Это видно из сравнения с той же *A*, где аффект (падение артиллериста на палубу) также имеет место после решительного поступка (выстрела), но еще до выявления его результатов.

В-третьих, ослаблено и финальное 'воссоединение' всех персонажей:

в нем не участвует капитан корабля — отец мальчик и его *спаситель*, причем его отсутствие подчеркнуто **ОТКАЗОМ**: он не отсутствует с самого начала, а покидает сцену перед тем моментом, когда должно наступить полное благополучие.

Скажем несколько слов о выразительном решении финального эпизода *П*, придающем органичность и компактность набору его различных, отчасти противоречивых элементов.

Прежде всего это **СОВМ** предельно позднего проявления аффекта (капитан плачет) с нарушением совместности (капитан убегает) в некую связную ситуацию, в которой капитан, 'убегая, плачет'.

Это СОВМ органично вписано в сюжет П.

Оно СОГЛАСОВАНО с мужественностью, несентиментальностью, «жесткостью» капитана, уже проявившейся в сцене **Спасительной Акции** (моментальное принятие рискованного решения, никаких эмоций, никаких лишних жестов), что и дает выбор конкретной формы вышеуказанного СОВМ — причинно-следственной конструкции ‘убегает, чтобы не показать слез’.

Психологическое СОГЛ, в свою очередь, подкреплено моторным: если в первой сцене капитан «вышел из каюты», то во второй он «убежал к себе в каюту».

А это СОГЛ по месту (каюта) представляет собой компромиссное СОВМ финального разъединения персонажей (т. е. элемента непокоя) с типичным для финала возвращением героев на исходные позиции (для капитана такой позицией и является его каюта)<sup>61</sup>.

## VI. О пространственном компоненте поверхностной структуры

Обратимся к поверхностной реализации спациональной архитектуры (31). Рассмотрим, как конкретно воплощаются те смены пространственных состояний, которые в ней намечены (см. также недавнюю публикацию: *Жолковский, Щеглов 2015: 13–15*). При этом мы ограничимся лишь одним участком спационального сюжета — от начала рассказа до кульминации; пространственные изменения, следующие за кульминационной ситуацией (30), нас здесь интересовать не будут (некоторые сведения о них см. в п. П.3.5). В каждом рассказе мы проследим за последовательностью спациональных состояний, по-разному подводящих к одному и тому же итоговому — (30).

Введем некоторые дополнительные понятия и сокращения.

- БО — безопасная зона;
- ПО — потенциально опасная зона, т. е. зона, где вероятно появление источника **Катастрофы**;
- АО — актуально опасная зона, т. е. зона в непосредственной близости к источнику **Катастрофы**;
- Ж — *жертва* (или *жертва-спаситель*), т. е. персонаж, попадающий в **Катастрофу**;
- Д — другие персонажи, т. е. *зрители, зрители-помощники, спаситель*;
- стрелка (→) — знак превращения одного объекта в другой (практически речь всегда идет о том, что на месте бывшего ПО появляется АО, и тем самым лицо, находившееся в ПО, теперь оказывается в АО);
- тире (—) — знак местонахождения объекта в некоторой зоне: например, Д — БО означает, что «другие» находятся в безопасной зоне;



последовательные спациальные состояния сюжета разделяются точкой с запятой;

чтобы запись представляла спациальные изменения как последовательность статичных состояний, превращение АО → ПО заключается в круглые скобки.

Как вытекает из (30), запись последнего (т. е. кульминационного) состояния во всех рассказах одна: Д — БО, Ж — АО. Практически все описания состоят из трех звеньев (см. ниже, Табл. 3): I соответствует **Мирной жизни**, а II и III так или иначе соотносятся с Втягиванием в Опасность, Усилением Опасности или иными элементами **Катастрофы**.

Строго говоря, во многих случаях следовало бы между БО и АО констатировать не одно промежуточное звено (ПО), а целый ряд звеньев (ПО<sub>1</sub>, ПО<sub>2</sub>...). Так, в А БО — палуба, ПО<sub>1</sub> — «бассейн» в парусе, ПО<sub>2</sub> — открытое море, АО — море с акулой. Мы, однако, для простоты опускаем эти промежуточные звенья, распределяя их между тремя основными ступенями: в частности, в А мы относим парус к БО.

В К и А имеет место спациальное развитие: Ж, Д — БО; Ж — ПО, Д — БО; (ПО → АО), Ж — АО, Д — БО. Эта единая схема реализована в них по-разному.

В I звене А для КОНКРЕТИЗАЦИИ БО использован готовый предмет: корабль с его твердой палубой (в противоположность неверным волнам); в К этого нет: поле безопасно для котенка лишь постольку, поскольку он находится рядом с детьми.

II звено в А реализовано как постепенное перемещение Ж; в К — как перемещение Д (дети отходят от котенка); в А и для ПО также использован готовый предмет — море.

III звено в обоих рассказах реализовано весьма сходно (появляется и приближается *носитель опасности*) с тем различием, что котенок, в отличие от мальчиков, не пытается бежать.

ЧСБ и (в основных чертах) ДГ построены по другой схеме: Ж, Д — БО; (ПО → АО), Ж, Д — БО; Ж — АО, Д — БО.

В I звене оба рассказа построены так же, как К и А, но дальше развитие идет по-разному: здесь сначала ПО (улица, рельсы) превращается в АО (появляются колодники, поезд), а затем Ж попадает в АО.

В этом III звене ЧСБ и ДГ очень сходны: *жертва* и *носитель опасности* движутся оба, навстречу друг другу.

Но ДГ содержит, помимо трех обязательных звеньев, еще два спациальных состояния, также поддающихся записи в наших терминах.

Это те передвижения обеих девочек в виду поезда, которые образуют игру на ОТК-ДВ, описанную в п. V.5. Полная запись для этого рассказа выглядела бы так: Ж, Д — БО; [Ж, Д — ПО;] (ПО → АО), Ж, Д — АО; [Ж, Д — БО;] Ж — АО, Д — БО, где в квадратные скобки заключены дополнительные звенья, отсутствующие в ЧСБ. Как легко видеть, они симметричны: второе (выход из опасной зоны) устраняет результаты первого (попадания в нее).

Заканчивая разговор о ЧСБ и ДГ, отметим еще ряд их особенностей:

- использование в обоих рассказах (как и в А) готовых предметов: дома с палисадником и калиткой для БО, рельсов для ПО, рельсов с поездом для АО;
- наличие в ДГ промежуточных участков между БО и ПО: далеко от путей, близко, на насыпи, на рельсах;
- резкое увеличение к кульминационному моменту ДГ числа «других»: пассажиров и кондуктора, доставляемых самим носителем опасности, но находящихся при этом в БО.

В ДТ схема такова: Ж, Д — ПО; (ПО → АО), Ж, Д — АО; Ж — АО, Д — БО.

Как видим, этот рассказ отличается от остальных уже в I звене: персонажи с самого начала находятся в потенциально опасной зоне, так что Втягивание в Опасность вынесено, так сказать, в предысторию.

II звено необычно в том отношении, что в актуально опасной зоне оказываются как Ж, так и Д.

Задача доведения получившейся мизансцены до стандартного кульминационного состояния выполняется в III звене переходом Д из АО в БО, т. е. путем Уклонения Д (= товарища, залезающего на дерево).

П может быть записан как: Ж, Д — БО; Ж — ПО, Д — БО; Ж — АО, Д — БО.

I и II звенья вполне привычны;

необычным, отличающим П от А и К, является III звено: Ж оказывается в АО, которое не образуется на месте ПО, а постоянно существует по соседству с ним, так как угрожающий фактор представлен не каким-то перемещающимся носителем опасности, а 'страшным местом' внутри опасной зоны (реей). Кстати, как рея, так и путь к ней — типичные готовые предметы для соответственно АО и ПО.

В БС интересующие нас перемещения даны крайне суммарно, сводясь к двум звеньям: Ж — ПО, Д — БО; (ПО → АО), Ж — АО, Д — БО:

дети находятся в саду, отец в отдалении от них, возможно на веранде или в доме; бешеная собака появляется в саду поблизости от детей, они бегут ей навстречу.

Особенность *БС* в том, что *Ж* и *Д* разъединены с самого начала, иначе говоря,

отсутствует *I* звено, для которого характерна полная 'совместность' и полная 'безопасность' (аналогичное отклонение — хотя и не по линии совместности, а только по линии полной безопасности — налицо в *I* звене *ДТ*, где с самого начала *Ж*, *Д* — *ПО*).

Последнее звено *БС* реализовано перемещением как *Ж* (детей), так и *носителя опасности* (собаки).

Сведем сопоставимые звенья рассмотренного спациального сюжета семи<sup>62</sup> рассказов в единую таблицу:

	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>
«Котенок» ( <i>К</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>ПО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ), <i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Девочка и грибы» ( <i>ДГ</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ) <i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Акула» ( <i>А</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>ПО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ), <i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Два товарища» ( <i>ДТ</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>ПО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ), <i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>АО</i>	<i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Прыжок» ( <i>П</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>ПО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Бешеная собака» ( <i>БС</i> )	—	<i>Ж</i> — <i>ПО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ), <i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>
«Что случилось с Булькой в Пятигорске» ( <i>ЧСБ</i> )	<i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	( <i>ПО</i> → <i>АО</i> ), <i>Ж</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>	<i>Ж</i> — <i>АО</i> , <i>Д</i> — <i>БО</i>

Табл. 3. «Спациальный сюжет» семи детских рассказов Толстого (от начала до кульминации)

## VII. Об актантном компоненте поверхностной структуры

Рассмотрим теперь некоторые возможные пути модификации системы персонажей с учетом *ТР*, принятых на пути от архисюжета к сюжету. Изложение строится в порядке следования *ТР*, и в нем будут затронуты три типа модификаций системы архиперсонажей, ведущие к созданию конкретных персонажей:

- а) присоединение тех или иных функций из ТР к уже имеющимся архиперсонажам;
- б) расщепление архиперсонажа на двух (или нескольких) персонажей;
- в) введение новых поверхностных персонажей, не представляющих какого-либо из архиперсонажей.

Преследуя иллюстративные цели, мы ограничиваемся выборочным рассмотрением ТР. При этом, говоря о присоединении функций, мы сосредоточимся на тех случаях, когда присоединение данной функции к данному персонажу представляет собой сколько-нибудь оригинальное решение, а не вытекает тривиальным образом из их свойств.

В Умиротворении к *жертве* присоединяется обязательная функция 'быть субъектом Умиротворения' (поскольку данное ТР есть развертывание **Мирной Жизни**, т. е. одной из конститутивных функций *жертвы*); другие персонажи (кроме *носителя опасности*) могут участвовать в этом ТР факультативно.

Так, в А в Умиротворении участвуют *спаситель*, *зритель* и *зритель-помощник*, в ЧСБ — *жертва-спаситель* и *зритель-помощник*, а в ДГ — один из *зрителей-помощников* (старшая сестра).

Последнее означает, что одновременно происходит расщепление *зритель-помощника* на двух персонажей, различающихся участием / неучастием в данном ТР (второй *зритель-помощник* — машинист — появляется на этапе **Неадекватной Деятельности**).

Расщеплением, а возможно, введением нового персонажа является разделение матросов в А на купающихся в парусе и находящихся на корабле.

Типичный пример нового персонажа, вводимого на этапе Умиротворения (он используется далее и на этапе Втягивания в Опасность, но «забывается» автором в последующей части сюжета), — обезьяна в П.

Втягивание в Опасность также может, помимо *жертвы*, использовать *зрителя* или *зрителя-помощника* и *спасителя*, к которым присоединяются функции простых наблюдателей или даже «подстрекателей», способствующих Втягиванию, ср. ситуацию в А и в П.

Расщепление *жертвы* на двух персонажей (мальчиков) налицо в А, где оно способствует созданию 'азарта', нужного для Втягивания. Введение нового персонажа для Втягивания (кроме П с уже упомянутой обезьяной) есть в ЧСБ, где снятие ошейника мотивировано пчелами (которым мешает его звон).

В Усилении Опасности функция сближения *жертвы* и *носителя опасности*, обычная для второго, иногда присоединяется и к *жертве*.

Ср. соответствующие эпизоды в *БС*, *А*, *ЧСБ*.

Ср., напротив, *К*, где *жертва* неподвижна, и *П*, где вообще нет *носителя опасности* и движение *жертвы* даже необходимо для сближения.

Кроме этих двух обязательных для Усиления Опасности актантов, в нем — в порядке присоединения функций — могут участвовать и остальные персонажи, прежде всего в роли носителей эмоциональной реакции, существенной для данного ТР.

Таковы *зрители* в *К*, *А* и *П*; *зрители-помощники* в *ДГ*, *ЧСБ*; *спаситель* в *А*.

Пример расщепления архиперсонажа — *носителя опасности* — имеем в *ЧСБ*, где действуют, во-первых, два различных колодника и, во-вторых, колодники и солдаты (последние придают картине Усиления Опасности большую внушительность).

Другой пример расщепления — в *П*, где *зрители* распадаются на общую эмоционально реагирующую массу и одного, чья реакция («ахнул») способствует фактическому Усилению Опасности и является важным пограничным сигналом (см. п. V.3).

Введение новых персонажей для участия в Усилении Опасности можно видеть в *ЧСБ*: фигура хозяйки вводится исключительно для выдачи полной информации о природе опасности, а убиваемая собачонка — для очередного этапа Усиления Опасности, а также для «подстегивания» Бульки, бросающегося ей на помощь и таким образом сближающегося с колодниками<sup>63</sup>.

В Запоздалой Реакции на Опасность функция субъекта реакции, обычно выполняемая *жертвой* (*ДГ*, *А*, *П*), может присоединяться к *зрителю-помощнику*.

Пример — *ЧСБ*, где хозяин, забыв о снятом ошейнике, до самого конца держится успокоительной версии (Булька, напротив, проявляет беспокойство с самого начала Усиления Опасности).

В выполнении этой функции участвует и новый, поверхностный персонаж (введенный на участке Усиления Опасности) — хозяйка, заявляющая, что «в ошейниках не велят бить».

Субъектом Запоздалой Реакции может оказаться и *спаситель*,

ср. запоздание капитана в *П* (мотивированное, правда, его поздним выходом на палубу).

Случай расщепления архиперсонажа в связи с Запоздалой Реакцией есть в *А*, где

конец Запоздалой Реакции кладется одним из мальчиков: «один из них оглянулся, и мы все услышали пронзительный визг». (Заметим, что это расщепление, как и использование хозяйки в *ЧСБ*, не увеличивает числа наличных

к данному этапу сюжета персонажей, поскольку *жертва* уже расщепилась на двух разных мальчиков в связи с Втягиванием в Опасность; в таком случае можно говорить о СОВМ второго расщепления с первым.)

Серия Попыток (как и вообще блок **Неадекватная Деятельность**) может осуществляться не только специальным персонажем — *зрителем-помощником*, но присоединяться и к другим, причем эта функция может выполняться как одним лицом, так и разными лицами.

В ДГ Серия составлена из усилий двух *зрителей-помощников* — старшей сестры и машиниста (расщепление произошло еще на этапе Умиротворения) и самой *жертвы*; в А — из действий *спасителя* — артиллериста (советы с палубы), *жертвы* — мальчиков и *зрителей-помощников* — матросов в лодке; в ЧСБ — из действий *зрителя-помощника* (рассказчика) и *жертвы-спасителя* (Бульки).

Никаких дополнительных расщеплений или введения новых персонажей в связи с данным ТР в этих рассказах не происходит.

Уклонение может быть функцией, присоединяемой к разным архиперсонажам:

к *жертве-спасителю* (П — колебания мальчика), к *зрителю* (К, ДГ — бегство), к *жертве* (последнее имеет место в случае попытки бегства *жертвы* с места **Катастрофы**: мальчики в А; впрочем, такое бегство с равным правом можно считать и **Неадекватной Деятельностью** *жертвы* с целью помочь самой себе — в бегстве *жертвы* нейтрализуется различие между этими двумя функциями).

В связи с Затемнением обратим внимание на разнообразие персонажей, к которым можно присоединять эту функцию.

В КМР Затемнение обеспечивается *жертвой* (мальчик в лесу теряет сознание, а дома засыпает на печке), в ДГ — *носителем опасности* (поездом), в А — *спасителем* (дым от выстрела), в П — *спасителем* и *жертвой-спасителем* совместно (исчезновение под водой).

В заключение скажем о модификации актантной структуры в связи с требованиями конструкции 'Один — много'. В соответствии с этой конструкцией необходимо, чтобы в определенные моменты развития сюжета 'многие' смотрели на 'одного' или 'один' брал на себя функции 'многих'.

Для создания этих 'многих' применяются два способа: либо некоторый архиперсонаж реализуется как собирательный, включающий множество лиц, выполняющих, в отличие от случаев расщепления, одну и ту же функцию (*зрители* и *зрители-помощники* в ДГ, А, П);

либо необходимая множественность обеспечивается наличными персонажами — взятыми из системы архиперсонажей или полученными в результате расщеплений и введения новых персонажей.

В *К* ‘многие’ — это *зритель* (Катя), *спаситель* (Вася), *зритель-помощник* (охотник) и *носитель опасности* (собаки); в *ДГ* — *зрители-помощники* (машинист и старшая сестра, полученные расщеплением) и *зрители* (кондуктор и пассажиры; эта пара получена специальным расщеплением (по СОГЛ с конструкцией ‘Один — много’), причем второй член сделан собирательным.

## VIII. О других аспектах поверхностной структуры

В настоящем разделе мы рассмотрим некоторые особенности детских рассказов, место которых в структуре пока что не определено достаточно ясно. Речь пойдет о таких элементах построения, как:

- конструкция ‘Один — много’, которая, с одной стороны, применяется на самых разных участках сюжета и потому не может быть отнесена к какому-либо блоку или техническому решению, а с другой — не образует и особого компонента структуры, сравнимого с событийным, пространственным и актанным компонентами;
- организация точек зрения, которая может претендовать на статус особого компонента глобальной структуры рассказов, но не была изучена нами с достаточной полнотой;
- некоторые удачные находки, представленные в отдельных рассказах и потому не являющиеся инвариантными.

### 1. Конструкция ‘Один — много’

Имеется в виду конструкция, в которой важность одного элемента структуры подчеркнута путем того или иного приравнивания этого элемента к целому множеству элементов такого же ранга. По месту, занимаемому в общей системе ПВ, она может быть охарактеризована как один из видов позиционного УВЕЛ элемента — постановки его в некое выигрышное положение (о позиционном УВЕЛ см. *Жолковский, Щеглов 1973*: 25, а также главу об УВЕЛИЧЕНИИ (п. 2.1) в *Наст. изд.* (С. 137–138)). Применительно к рассказам Толстого нас будет интересовать «антропоморфный» вариант такого приравнивания, когда и ‘один’ и ‘многие’ — это люди (а также животные). В нашем материале встречаются две основные разновидности конструкции ‘Один — много’: а) ‘Передача одному функций многих’ и б) ‘Один в центре внимания многих’. Кратко охарактеризуем каждую из них.

а) ‘Передача одному функций многих’ приравнивает одного ко многим в одновременности, путем показа последовательных состояний. Некая сюжетная функция выполняется сначала целым коллективом, затем одним персонажем. При этом существенным является

- (51) момент концентрации коллективной задачи в руках одного лица, взятия им на себя чего-то, что по природе соизмеримо лишь с целым множеством людей.

Известный пример (проанализированный его автором) —

движение одной женщины с ребенком по одесской лестнице в «Броненосце “Потемкине”» Эйзенштейна, сменяющее и, так сказать, вбирающее в себя движение целой толпы (см. *Эйзенштейн 1964–1971*: III, 65).

б) ‘Один в центре внимания многих’ — ситуация, приравнивающая одного ко многим в одновременности, в рамках одной картины. Эта ситуация предстает, в свою очередь, в двух вариантах, различающихся способом выражения идеи ‘много’.

В одном случае (б<sub>1</sub>) она КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ чисто количественно, как

- (52) большая масса людей, чье внимание, силы и действия однородным образом направлены на одного; ср. в той же сцене на одесской лестнице: строй солдат против одной женщины с ребенком.

В другом случае (б<sub>2</sub>) идея ‘много’ выражается прежде всего качественно:

- (53) персонаж располагается в геометрическом центре, так что на нем скрещиваются силовые линии, идущие с разных сторон.

При этом дело не в количестве людей, а в представленности многих или даже всех возможных пространственных углов зрения на героя (в минимальном случае достаточно двух противоположных направлений)<sup>64</sup>.

Ситуация такого рода представлена распространенным в литературе и фольклоре сюжетом о споре различных сил (бога и дьявола, добра и зла и т. п.) за душу человека.

Прототипом многих из сюжетов такого рода является спор Бога с Сатаной об Иове, а одним из проявлений в литературе нового времени — «Пролог на небесах» к «Фаусту» Гете.

Более приземленное и светское проявление того же сюжета (борьба нескольких за одного) представлено в ряде комедий Мольера, где два человека (или две группы людей) предъявляют те или иные притязания на одного (девушки — на Дон Жуана, учителя — на Журдена, жены — на Пурсоньяка).



Возможно и СОВМ обоих вариантов ситуации ‘Один в центре внимания многих’.

Именно в этом, по-видимому, состоит художественный колорит легенды о семи городах, претендующих на честь быть родиной Гомера: семь городов — это, во-первых, много (семь) коллективов людей и, во-вторых, это семь различных точек, рассеянных в географическом пространстве вокруг одной центральной точки (Гомера).

Помимо СОВМЕЩЕНИЙ внутри разновидности (б), возможно СОВМ обеих основных разновидностей конструкции ‘Один — много’ [(а) и (б)].

Так строятся эпизоды, где один (воин, дуэлянт) отражает натиск многих, нападающих на него с разных сторон; этим он (а) берет на себя функции целого множества людей и (б) служит центром внимания многих.

В К конструкция ‘Один — много’ представлена разновидностью (б<sub>2</sub>):

котенок служит тем центром, к которому устремлены одновременно собаки (и скачущий за ними охотник) и Вася, причем эти силы оценочно и сюжетно противоположны; симметричность композиции подчеркнута неподвижностью котенка (в отличие от финала КП, во многом сходного с К, см. ниже).

В ДГ конструкция ‘Один — много’ (главным образом в разновидности (б)) дана в два этапа с заметным НАРАСТАНИЕМ.

На участке Усиления Опасности маленькая девочка притягивает к себе внимание с двух сторон: старшая сестра волнуется и кричит, а машинист свистит. При этом с обеих сторон это внимание дано с одинаковым знаком (сочувствие). Элемент же ‘разного, разных углов зрения’ представлен дважды: чисто пространственно (с одной стороны на младшую девочку смотрит сестра, с другой приближается поезд) и через роль в сюжете (сестра хочет спасти, поезд, на котором находится ‘сочувствующий’ машинист, угрожает).

На кульминационном участке (Спасительная Акция с Затемнением) к девочке приковывается внимание значительно большего числа людей: сестры, пассажиров, кондуктора. В частности, пассажиры представляют собой целый коллектив (б<sub>1</sub>); вместе с тем сохраняется и даже возрастает и наличие разных углов зрения (сестра; находящиеся в поезде (б<sub>2</sub>)).

По принципу ‘Один — много’ (а именно его разновидности (а) ‘Один в функции многих’) организовано и поведение едущих на поезде.

Сначала происходит простое НАР в числе: от единичного (машинист) к массовому (пассажиры); затем внимание коллектива (пассажиров; ср. «все проезжающие смотрели из окон вагонов») заменяется вниманием одного,

представляющего этот коллектив кондуктора («кондуктор побежал на конец поезда»); в финале все точки зрения суммируются («все увидели, что девочка лежит...»).

Обратим внимание на эффектность перехода от действий многих (пассажиров) к действиям одного, берущего на себя их функцию (кондуктора).

Этот переход содержит некоторые черты фигуры ПАТЕТИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ, или «пропись экстаза»<sup>65</sup>, представляя собой типичный для этой фигуры переброс на новый изобразительный уровень: от действий многих — к аналогичным действиям одного, от остающихся на месте пассажиров — к бегущему кондуктору. Последнее, в свою очередь, усилено тем, какой длинный пробег (через весь поезд) проделывает кондуктор, «чтобы видеть, что сделалось с девочкой»<sup>66</sup>.

В А персонажами, играющими роль ‘одного’, попеременно являются мальчики (и акула) и артиллерист, т. е. *жертва* (и *носитель опасности*) и *спаситель*.

Вначале применена такая же композиционная схема, как в К: акула и лодка с матросами приближаются к мальчикам с разных сторон. Затем, когда действия многих оказываются неэффективными, их функции берет на себя артиллерист (а), который и приковывает к себе внимание всех (б<sub>1</sub>); наконец, после Затемнения всеобщее внимание направляется на результат **Спасительной Акции** — брюхо мертвой акулы (б<sub>1</sub>).

В ЧСБ конструкция ‘Один — много’ представлена не особенно четко, в частности, в силу большой скученности участников.

Отметим все же зародышевую форму этой конструкции (б<sub>1</sub>) в эпизоде столкновения строя солдат и колодников с одной собакой (сначала с «дворной собачонкой», затем с Булькой).

В П принцип ‘Один — много’ действует на протяжении всего рассказа.

На участке **Мирной Жизни**, Втягивания в Опасность и Усиления Опасности центром всеобщего внимания являются сначала обезьяна, затем пара ‘обезьяна — мальчик’, затем — один мальчик (б<sub>1</sub>). Выделенность одного, находящегося в центре, подчеркнута его приподнятым положением (на мачте).

На участке **Спасительной Акции**, как и в А, действия одного сменяют действия многих: оцепенение сочувствующих зрителей переходит в решительные действия капитана (а).

Здесь, как и в ДГ, налицо элементы ПАТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ, поскольку развитие событий перебрасывается в свою противоположность

не только по признаку массовости, но также и по признакам 'активность / пассивность', 'медленность / быстрота', 'рутинность / безрассудность'.

Наконец, после Предельного Ухудшения при Спасении мальчик становится объектом не только зрительного внимания всех, но и действенного внимания их значительной части («двадцать молодых матросов прыгнули с корабля в море») ( $b_1$ ).

В финале *КП*, как и в *К*, герой, Жилин, оказывается в центре композиции:

На нем скрещивается внимание врагов (троих верховых татар) и своих (русский лагерь, казаки, солдаты). Происходит стремительное приближение антагонистов к герою с разных сторон. В отличие от *К*, развитие действия осложнено движением самого Жилина в сторону своих. В целом налицо конструкция 'Один — много' (СОВМ  $b_1$  и  $b_2$ : внимание с разных сторон и внимание большого коллектива).

## 2. Некоторые детали выразительного построения

### 2.1. Поезд

Как помнит читатель, в локальный компонент темы детских рассказов Толстого входит (19а) 'дидактико-познавательная установка, сообщение практических сведений о мире'. В силу этого архисюжет (22) включает 'радости жизни в контакте с... познавательно интересными явлениями'. Соответственно в рассказах фигурируют разные интересные существа и предметы (пожарные собаки, обезьяна, корабль с его снастями, пушка, спускаемые на воду парус и лодка, повадки медведя).

Познавательная установка проявляется, в частности, в историко-географических и иных разъяснениях, даваемых в тексте рассказов, ср., например, сведения о спасении детей с помощью специальных собак в Лондоне («Пожарные собаки»).

Эти разъяснения иногда принимают совсем уже обнаженную форму, выделяясь из текста в сноски, например: «Лондон — главный город у англичан» («Пожарные собаки»); «У обезьян четыре руки» и «чайки — морские птицы» (*П*) и т. п.

Чаще, однако, свойства интересных объектов демонстрируются не путем прямых определений и объяснений, а собственно художественными средствами, в первую очередь сюжетными. В этом плане особенно замечателен «образ поезда» в *ДГ*. Поезд со всеми его аксессуарами настолько органично вплетен во все звенья сюжета, что можно говорить о полноправном положении познавательного локального компонента темы данного рассказа по отношению к инвариантному,

мировоззренческому. Поезд как бы «прорабатывается» на уроке — с последовательным показом (указкой) его различных частей и их функций. А поскольку демонстрация свойств поезда СОВМЕЩЕНА с реализацией инвариантных компонентов темы (блоков, ТР и т. д.), то напрашивается сравнение с тематическим уроком в учебнике иностранного языка, где каждый элемент «проходимого» объекта (театра, магазина и т. д.) находит себе место в некоем примитивном сюжете, придающем уроку связность и удобоваримость.

Наложение свойств поезда на знакомый нам инвариантный сюжет рассказов приводит к эффекту двоякого рода. С одной стороны, все существенные свойства и части поезда как бы драматизируются, «разыгрываются», так или иначе «работают» и «стреляют» (в духе известного чеховского замечания о том, что каждое ружье должно выстрелить); тем самым достигается цель их наглядной демонстрации. С другой стороны, эта демонстрация воспринимается как естественная, ненавязчивая, почти незаметная, поскольку она хорошо «замотивирована» сюжетом: каждое свойство поезда так или иначе проявляет себя в нужный момент не ради себя самого, а в связи с потребностями действия, которые и «заслоняют» его. Посмотрим, какие свойства поезда — событийные, пространственные, актантные — работают в рассказе и какие блоки и ТР ими обслуживаются.

1. *Самые общие свойства*: поезд передвигается по рельсам, проложенным на насыпи, он шумит (использовано при Втягивании в Опасность и Усилении Опасности), везет много людей; последнее способствует изящному решению проблемы *зрителей* (в кульминационных блоках **Катастрофа** и **Спасительная Акция**): они прибывают на поезде, т. е. на *носителе опасности*.
2. *Поезд как носитель опасности*: он может раздавить, оснащен предупреждающим свистком (**Неадекватная Деятельность**), имеет большое тормозное расстояние (КОНКР тематического элемента 'неудержимость, лавинообразность' **Катастрофы**).
3. *Состав и иерархия едущих на поезде*: им управляет прикрепленный к своему месту машинист (**Неадекватная Деятельность**); на нем едут пассажиры, сидящие на своих местах у окон; поезд и пассажиров обслуживает кондуктор, имеющий возможность передвигаться по вагонам (эмоциональная реакция на **Катастрофу** и **Спасительную Акцию**, конструкция 'Один — много')<sup>67</sup>.
4. *Физико-геометрическое строение, «размах»*: он очень длинный (Затемнение; пробег кондуктора в сцене эмоциональной реакции); высоко приподнят над уровнем земли благодаря рельсам и колесам (Беспрецедентный Поступок); имеет большую скорость (см. п. 2); из него имеется вид во все стороны: вперед (машинист — **Неадекватная Деятельность**), вбок (пассажиры

у окон — эмоциональная реакция), назад (кондуктор — тоже); внутри поезда возможен проход во всю его длину (пробег кондуктора — эмоциональная реакция); рельсы и шпалы железнодорожного пути образуют выступы, о которые легко споткнуться (Ухудшение через Помощь); геометрический рисунок рельсов — естественная «рамка» для лежащего между ними человека (результат после Затемнения).

Таким образом, использованы почти все мыслимые черты поезда — без внимания оставлены разве что паровозная труба с дымом и крыша вагонов.

Скажем в заключение несколько слов о том, как основной ВН-ПОВ рассказа укоренен в некоторых из свойств поезда. Мы имеем в виду момент спасения в результате Предельного Ухудшения.

Устрашающие размеры *носителя опасности* очевидным образом манифестированы такими свойствами, как грохот и свист, большая длина, большая скорость, большое тормозное расстояние и большая приподнятость над землей.

Последнее из этих свойств играет и роль, противоположную устрашению, позволяя девочке спастись, так что огромность поезда одновременно СОВМЕЩАЕТ противоположные функции, играя ключевую роль как в **Катастрофе**, так и в **Спасительной Акции**. В этом смысле она, а с ней и весь поезд могут рассматриваться как *готовый предмет* для ВН-ПОВ.

С готовыми предметами такого рода мы часто встречаемся в литературе и фольклоре.

Ср., например, рог единорога в сказке братьев Grimm «Храбрый портняжка», являющийся и грозным оружием, и «ахиллесовой пятой», позволяющей поймать единорога;

ср. также эпизод из первой новеллы «Книги Джунглей» Киплинга, где тигр Шер-Хан не может схватить Маугли именно потому, что, будучи слишком велик, не может войти в пещеру.

## 2.2. Спина и брюхо акулы

Особенностью А является тщательно разработанный контраст между первым визуальным изображением *носителя опасности* («...все мы увидали в воде спину морского чудовища. Акула плыла прямо на мальчиков») и его последним изображением («По волнам колыхалось желтое брюхо мертвой акулы»).

Тематически важный контраст между живой, агрессивной и мертвой, безвредной акулой подчеркнут рядом средств. Прежде всего это контрастное отношение развертывается (КОНКР) в два новых

контраста — по признакам положение туловища ('прямое / перевернутое') и характер движения ('активное целенаправленное / пассивное нецеленаправленное').

Первая из двух новых контрастных пар подвергнута особо детальной обработке. Контраст заостряется введением тождества (конструкция КОНТРтожд). Тождество достигается, как обычно, путем СОГЛ контрастных членов, добавления к ним того или иного одинакового элемента. В данном случае этот тождественный элемент получается путем применения к обоим членам одного и того же ПВ — одинакового СОКРАЩЕНИЯ.

Благодаря этому акула как в прямом, так и в перевернутом положении предстает в одном и том же ракурсе — в виде части туловища, выступающей над водой и видимой с корабля (соответственно спины и брюха)<sup>68</sup>.

Такой показ части вместо целого очевидным образом эффектен и сам по себе, безотносительно к СОГЛ двух изображений. Как обычно, СОКР обеспечивает здесь такие общевыразительные эффекты, как лаконизм, наглядность детали, вовлечение читателя в создание образа. По-видимому, в данном случае, как и вообще при показе больших и устрашающих объектов, СОКР также способствует УВЕЛ ощущения страха (и, соответственно, облегчения при освобождении от него). Возможно, это усиление «страшности» вызывается КОНТРАСТОМ между большим реальным объектом и тем малым, через которое он, так сказать, проглядывает. Этот эффект 'большого за малым', по-видимому, родственен эффекту 'страшного под видом безобидного' (типа волка под видом бабушки в сказке Перро), характерного для детективных сюжетов.

Результаты разработки пары 'прямое положение / перевернутое положение' СОВМЕЩАЮТСЯ с парой 'целенаправленное / нецеленаправленное движение' и дают:

для живой акулы — два последовательных изображения («увидали спину <...> акула плыла прямо...»), а для мертвой акулы — единое изображение («колыхалось <...> брюхо...»).

Заметим, что во втором случае налицо не только более тесное, чем в первом, предметное СОВМ 'положения' с 'характером' движения, но и их орудийное, синтаксическое СОВМ: «колыхалось <...> брюхо» — это одна синтагма (сказуемое + подлежащее)<sup>69</sup>.

### 3. Выбор точек зрения

Организация точек зрения — важный аспект композиции, часто выполняющий существенные тематические функции (ср. *Успенский 1970*). Мы коснемся этого аспекта толстовских рассказов лишь бегло.

В рассказах выдерживается строго хронологическое изложение событий, без временных перестановок, и преобладает единая авторская точка зрения. В большинстве случаев повествование ведется в 3-м лице, как бы от имени некоего стороннего наблюдателя. Точка зрения этого наблюдателя более или менее совпадает с тем, что может видеть и знать один из персонажей рассказа, а именно *зритель* или *зритель-помощник*.

Такая точка зрения выдерживается нестрого: автор время от времени проявляет «везнание», сообщая о мыслях, чувствах и впечатлениях того или иного из более непосредственных участников действия (*жертвы* или *спасителя*). Однако в этих случаях нет и полного слияния авторской точки зрения с точкой зрения соответствующих персонажей: наряду с описанием их впечатлений сохраняется и некая панорамность взгляда, этим персонажам недоступная.

Так, в БС фраза: «Дети услышали, что кричал отец, но не видали собаки и бежали ей прямо навстречу» — представляет собой изложение, приближенное к точке зрения детей, но включает и чисто авторское видение (местоположения собаки).

В ряде случаев, однако, повествование открыто ведется с точки зрения и от лица конкретного персонажа — *зрителей* (А, ЧСБ) или *жертвы* (КМР). Последнее, как будет видно ниже, является своеобразной аномалией; что касается повествования от лица зрителей, то оно, по сути, представляет собой более явный и «разыгранный» вариант основного типа изложения — «вместе с персонажем-наблюдателем».

Укажем некоторые из возможных функций такой организации повествования. Она может быть в общем случае охарактеризована как рассказ с точки зрения стороннего наблюдателя или второстепенного участника событий, не являющегося ни *жертвой*, ни *спасителем*. Такое исключение основных протагонистов из числа носителей точки зрения, по-видимому, связано как с тематическими, так и с выразительными требованиями.

Тематические требования делают нежелательным рассказ *жертвы* или *спасителя* от 1-го лица.

Действительно, тематический элемент 'нешуточность' (**Катастрофы**) может быть смазан, если рассказ будет вестись от имени заведомо уцелевшей *жертвы*<sup>70</sup>.

Аналогичным образом изложение от имени *спасителя* (являющегося в наших рассказах другой ипостасью *жертвы*, с которой он 'породнен', см. п. IV.2.1) несовместимо с уже избранной структурой сюжета, переходящего от спокойного состояния и тона в начале ко все большему НАР опасности:

Если таким образом рассказывает родственник *жертвы*, то это (как и в случае с рассказом от лица самой *жертвы*) автоматически указывает на благополучный конец. Но неопределенность конца существенна для КОНКР 'нешуточности'.

Выразительные требования связаны, во-первых, с особенностями мизансцены рассказов. Точка зрения наблюдателя естественно СОВМЕЩАЕТ освещение событий, происходящих с героями в гуще опасности, с констатацией того, что имеет место на периферии, в безопасной зоне; она, так сказать, реализует конструкцию 'Один в центре внимания многих'. Альтернативный вариант — повествование от лица *жертвы* или *спасителя* — предрасполагал бы к изображению исключительно гущи событий в ущерб периферии.

В единственном случае, когда рассказчиком является *жертва* (КМР), деление на опасную и безопасную зоны, как и вообще *зрители*, отсутствует.

Во-вторых, выразительное обоснование точки зрения, отдельной от *жертвы*, состоит в том, что такая точка зрения позволяет СОВМЕСТИТЬ объективное изображение опасности с Запоздалой Реакцией на нее со стороны *жертвы*: Запоздалая Реакция 'разрушает' *жертву* и вызывает у читателя чувство тревоги за нее (см. п. V. 4).

В заключение обратим внимание на один случай, когда точка зрения *спасителя* все же применяется, хотя и завуалированно.

Мы имеем в виду то место в А, где Затемнение продлевается путем переключения восприятия в сугубо слуховой план («тихий ропот — радостный крик»). Как было отмечено выше (см. п. V.10), это переключение и последующее снятие Затемнения фактически мотивированы точкой зрения артиллериста, который сначала лежал, закрыв лицо руками, а затем «открыл лицо, поднялся и посмотрел на море». Однако в соответствии с тенденцией не переходить на точку зрения центрального героя, который сам должен быть объектом внимания (ранее прямо говорилось: «...мы увидели, что артиллерист упал подле пушки»), эксплицитной смены точки зрения нет: ни разу не сказано, что именно артиллерист услышал ропот и крик или увидел брюхо акулы.

Но переход на (скрытую) точку зрения артиллериста все же обозначен.

Для этого применены обычные в таких случаях грамматические средства (система лиц и местоимений), правда, в достаточно слабом, скорее негативном виде: в момент перехода на точку зрения артиллериста исчезает местоимение «мы», служившее обозначением рассказчика непосредственно перед этим (как и на всем протяжении рассказа).

Более того, исчезает и соответствующий «мы» семантический элемент, поскольку в словах «послышался ропот» и т. п. трудно предполагать даже эллиптически опущенное «мы»; ведь в таком случае совпали бы слышащие ропот («мы» = зрители) и издающие его.



## Примечания

<sup>1</sup> «Противен этот наш теперешний язык и приемы <...> даже Пушкин мне смешон, не говоря уже о наших элукубрациях» (цит. по: *Эйхенбаум 1974: 71*).

<sup>2</sup> Как свидетельство единого подхода Толстого к его детским и взрослым вещам характерны слова, сказанные им о «Кавказском пленнике» в письме к Н. Н. Страхову: «Это образец тех приемов и языка, которым я пишу и буду писать для больших» (*Там же: 72*).

<sup>3</sup> Подробнее о ней см. второй раздел настоящей книги (С. 119–120).

<sup>4</sup> Этот принцип Толстой считал особенно существенным применительно к педагогике; ср. порицание им «сухого педанта, который учил и воспитывал детей по раз определенным и неизменным правилам» (*Гусев 1957: 429*).

<sup>5</sup> Возможно, что применение ПВ ВАРконтр является в данном случае КОНКР элемента 'гибкость' из (46<sup>11</sup>): стратегия поведения ('активность' или 'пассивность?') не может быть задана раз и навсегда ввиду 'переменчивости жизни'.

<sup>6</sup> Отметим, что в КП отстаиваются не только подлинные ценности, но и правильная стратегия поведения, в частности радикальность, открытие в себе природных сил, в противоположность паллиативности, отчужденности от сил природы, условности, искусственности. Эта система оппозиций воплощена в противопоставлении двух героев, Жилина и Костылина, начиная с их фамилий: «жила» ассоциируется с 'жизнью', ее основнымместилищем — кровеносной системой, с энергией, напряжением сил, выносливостью, «двужилностью»; «костыль» — с 'атрофированностью, искусственностью, паллиативностью'. Внутренняя форма этих имен вводится в поле внимания читателя с помощью некоторых приемов, типичных для поэтической речи (рифмовка, а также частое соположение слов «Жилин» и «Костылин» в тексте, — ср. «тесноту поэтического ряда», приводящую, по Тынянову, к выделению семантических признаков слов). Одновременно рифма как фонетическое СОГЛ двух фамилий служит их организации в конструкцию КОНТРтожд, заостряющую их содержательное противопоставление.

<sup>7</sup> У Толстого представлен и такой случай, когда пассивное подчинение ходу событий распространяется не только на способ действий, но и на способ принятия решения, ср. вынужденное решение об оставлении Москвы, принимаемое Кутузовым в Филях ввиду физической невозможности защитить ее (*ВМ, III, 4, III*).

<sup>8</sup> Что касается мотивов (6), (7), (9), то в интересующий нас архисюжет они не входят, хотя и участвуют в отдельных манифестирующих его сюжетах.

<sup>9</sup> Нехватка некоторого объекта с последующей его выдачей описывается в *Жолковский, Щеглов 1974: 9–13* в терминах ПРЕП и ПРЕДВ.

<sup>10</sup> В составе (19) общедетским может считаться компонент (б), а специфическим для Толстого — компонент (а), соответствующий его убеждению,

что, во-первых, рассказ должен учить детей, а не просто развлекать их и, во-вторых, предметом изучения должны быть не глубокие тайны природы, а ее прикладные аспекты (см. *Эйхенбаум 1974: 36–39*).

<sup>11</sup> Возможно, это объясняется не только установкой на упрощение, но и характером аудитории толстовских «Азбук» (крестьянские дети), в которой Толстой не предполагал даже знакомства с фальшью.

<sup>12</sup> Использование животных, явлений природы и машин (победа, корабля) реализует установки (19а, 19б) одновременно: с одной стороны, это традиционные предметы усвоения в детском возрасте, а с другой — устройства однозначного действия, свойства и ходы которых хорошо известны и в этом смысле отвечают требованию упрощенного изображения мира.

<sup>13</sup> Отсутствие временных перестановок и параллельного действия типично для фольклора и древнего эпоса, в частности для Гомера, на которого сознательно ориентировался в этот период Толстой.

<sup>14</sup> Пример существенно иного, нежели в *ПР*, конструктивного решения — *КМР*, где имеется достаточно разработанный эпилог (юмористическая бытовая сценка со сном на печи и жареными грибами), намечен и пролог (сбор грибов), но зато опущена линия неправильных действий и фактически вообще снята вся проблема стратегии поведения. В результате сохранен баланс упрощенности, типичный для «Азбуки» (рассказ занимает менее полустраницы).

Что касается взрослых вещей, то примером высокой оценки элементарных ценностей — еды, питья и т. п. — после катастрофы может служить умонастроение Пьера после плена (*ВМ*, IV, 2, XII).

<sup>15</sup> В этом месте сходство *П* и *А* особенно поразительно. Собственно говоря, выстрел в сына и полет ядра, которые в *А* совершаются реально и в виде единой акции, в *П* даны лишь ментально и притом раздельно: выстрел — как угроза, а падение ядра — как метафора.

<sup>16</sup> Данный пример естественно вписывается в толстовскую иерархию подлинных и неподлинных действий: действовать — подлиннее и безусловнее, чем видеть, слышать, обдумывать, а видеть — явно подлиннее, чем слышать (ср. поговорки типа «лучше видеть, чем слышать» — см. *Пермяков 1968: 316*).

<sup>17</sup> Что возвращение назад Толстой считал неправильным образом действий, видно из его слов в разговоре с Герценом о том, что если лед трещит, то единственное спасение — идти быстрее (см. *Шкловский 1963: 434*).

<sup>18</sup> Речь идет о ПОВТ кольцевого типа, т. е. воспроизведении в финале начального состояния после длительного и богато разработанного ОТК-ДВ. Сюжеты кольцевого типа распространены как в повествовательных, так и в лирических жанрах (*Жирмунский 1975: 502; Шкловский 1929: 69, 145*).

<sup>19</sup> Финал типа «ПреХ без Х-а» (при несомненности наступления этого Х-а) весьма распространен, ср., например, конец романа Хемингуэя «По ком звонит колокол».

<sup>20</sup> *Жертва, спаситель* и др. — названия архиперсонажей сюжета (см. п. IV).

<sup>21</sup> Последние три признака противопоставления зон также могут показаться сами собой разумеющимися. Однако это не так.

Во-первых, можно представить себе альтернативные, более бедные варианты спациональной организации, отличающейся от (30) по тем или иным из этих признаков. Так, в принципе может не быть противопоставления по признаку присутствия / отсутствия других персонажей, которые могут либо (а) вообще не фигурировать в рассказе, либо, что интереснее со спациональной точки зрения, (б) фигурировать в рассказе и все же не противопоставляться по этому признаку. Идеальный (искусственный) пример случая (а) — ситуация из *П* или *А*, но без зрителей и родителей на палубе; реальное приближение к этому — в *КМР* (где, правда, вообще нет безопасной зоны). Идеальным примером случая (б) была бы ситуация со *зрителем* (или *зрителем-помощником*), например охотником из *К*, находящимся рядом с *жертвой* в опасной зоне (но не подвергающимся опасности).

В реальных рассказах (*К*, *ДГ*, *А*) известное пространственное сближение *зрителя-помощника* с *жертвой*, находящейся в опасной зоне, имеет место; однако в этих случаях противопоставление по признаку присутствия / отсутствия других людей в опасной зоне все равно сохраняется, КОНКРЕТИЗИРУЯСЬ не как дистантность, а как отгороженность некоей границей; ср. охотника на лошади в *К*, машиниста на паровозе в *ДГ*, матросов в лодке в *А*. Альтернативные (к *ПР*) идеальные ситуации характерны, например, для рассказов Конан Дойла, где Шерлок Холмс находится в гуще опасности и защищен от нее не спационально, не дистанцией или границей, а лишь своим профессиональным иммунитетом.

Во-вторых, признаки (1)–(4) позволяют отличить кульминационные сцены от некульминационных, образующих как бы путь к ним из исходной «абсолютно безопасной» ситуации; пример — тот момент в *ЧСБ*, когда на улице уже идет расправа колодников с собаками (т. е. налицо противопоставление зон по признакам 1) и (2)), но Булька еще находится в доме рядом с хозяином (т. е. нет противопоставления по признаку (3)).

<sup>22</sup> ОТК-ДВ типа разобшение / воссоединение является, по-видимому, сюжетной универсалией, в частности, в фольклорных текстах (ср. понятия *disjonction* — *conjonction* в работах А. Ж. Греймаса и его школы, об этом см., например, *Бремон* 1972). Оно особенно распространено в произведениях, в тему которых входит элемент 'теплота общения, дружеский круг, компания' и т. п. Это относится, в частности, к новеллам о Шерлоке Холмсе и романам Жюль Верна, где герои неоднократно разлучаются, назначая встречу в определенном месте и в определенное время, так что на всем протяжении разлуки ощущается тяга к совместности. Заметим, что запрограммированность и точный хронометраж воссоединения, характерный для этих авторов и выражающий тему победы науки над хаосом, разумного овладения непредсказуемыми, казалось бы, стихиями, Толстому совершенно несвойственны.

<sup>23</sup> По сути дела, здесь средствами спационального уровня реализован подчеркивающий **Катастрофу** контраст в одновременности между ней и **Мирной Жизнью**, аналогичный тому, который лежит в основе Запоздалой Реакции и реализован там на ментальном уровне.

<sup>24</sup> Разумеется, невовлеченность зрителей, создаваемая их фактической безопасностью, снижается в той мере, в какой они лично затронуты бедствием жертвы и тем более пытаются помочь ей (например, в *П* степень невовлеченности больше, чем в *ДГ*).

<sup>25</sup> «Неантропоморфность» *носителя опасности* складывается из стихийности, лавинообразности и установки на детское, доброе начало, исключаящее изображение злодеев, носителей социального зла. Отход от принципа неантропоморфности налицо в *ЧСБ*, где *носитель опасности* — люди (колодники).

<sup>26</sup> Отношение покровительства и соответствующие пары персонажей входят в актантный репертуар мировой литературы: ср. пары Вергилий — Данте, Жан Вальжан — Козетта, Холмс — Уотсон и т. п. Для литературы XIX века, по-видимому, особенно типичен мотив защиты сильным слабого, ср. многие произведения Диккенса, Гюго, Достоевского и др.

Заметим, что описание системы архиперсонажей некоторого автора может, подобно описанию событийной структуры, мыслиться как ее вывод с использованием некоторого общелитературного фонда выразительных конструкций. Если при выводе сюжета такими конструкциями служат ПВ и их устойчивые комбинации, то здесь ими будут некоторые постоянные для мировой литературы конфигурации типов деятелей (герой, спаситель, злодей, помощник). СОВМ с темой состоит в выборе одних и отбрасывании других элементов этого мирового набора, а также в заполнении выбранных единиц специфическим для автора содержанием и в их адаптации для его целей. В результате из некоторого типового персонажа (например, спасителя вообще) получается его, так сказать, толстовский, шекспировский и т. п. вариант (например, спаситель в духе Толстого).

<sup>27</sup> Заметим, что в то время как в (4в) говорится о желательности спонтанного поведения, в составе (3б) оно влечет к **Катастрофе**. В системе толстовской логики противоречия здесь нет: из того, что 'слепота' втягивает в **Катастрофу**, не следует, будто слепота — явление целиком отрицательное и должна избегаться, ведь согласно (2а) 'плохим может быть чревато и хорошее'. Мораль рассказа в целом иная: слепое, неразумное поведение и иррациональные законы жизни вовлекли человека в беду, они же помогут и его спасению (иными словами, спонтанность поведения при Втягивании в Опасность, помимо всего прочего, ПРЕДВЕЩАЕТ спонтанность **Спасительной Акции**).

<sup>28</sup> Ср. сходный эффект в блоке **Неадекватная Деятельность**, где действия по спасению своим внешним контуром напоминали действия периода **Мирной Жизни**.

<sup>29</sup> Эта ступенчатость перехода от **Мирной Жизни** к **Катастрофе** так или иначе смыкается с последующим НАР **Катастрофы**. Такое объединение двух НАР в единую линию естественно, поскольку данный участок сюжета — не что иное, как ПРЕДВ к будущей **Катастрофе**.

<sup>30</sup> Когда такие элементы игры, как увлеченность и удовольствие, даются с УВЕЛ, то тем самым разворачиваются и такие элементы общей темы Толстого, как (26) 'нешуточность жизни, ее насыщенность мощными силами' и (46) 'непосредственное соприкосновение с этими силами и открытие подобных ресурсов в самом себе'.

Нешуточность подчеркивается с помощью конструкции ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ, в котором 'игра как удовольствие, шутка' отказно противостоит **Катастрофе** и одновременно содержит механизм перехода к ней и (в частности, достигая высокой интенсивности чувств и действий) непосредственно перетекает в нее.

Насыщенность жизни мощными силами, соприкосновение с ними и открытие их в себе КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ, например, в *П*, где сверхчеловеческие силы природы (в образе обезьяны) участвуют в самой игре в качестве партнера. Сравнивая в этом плане *П* с *А*, можно сказать, что обезьяна СОВМЕЩАЕТ функции одного из мальчиков и некоторые из функций акулы (а именно физическую мощь и быстроту). Это не случайно, так как, по-видимому, обезьяна вообще есть готовый предмет, совмещающий человеческое с не- и сверх-человеческим. Другой готовый вид игры с природным партнером — 'охота' (о роли сцен охоты у Толстого в выражении 'подлинных ценностей' см. *Бочаров 1971: 23*).

<sup>31</sup> Акцент на бессознательности, вегетативности особенно характерен для *ДГ*, где героиня спасается, так и не осознав угрожавшей ей опасности. Это связано со спецификой локальной темы *ДГ* ( $\approx$  'природное существование, жизнь сама по себе, свободная от рефлектирующего сознания'), т. е. аспектом структуры, который мы оставляем за рамками исследования. В этом отношении *ДГ* сходна, например, с басней «Камыш и маслина», где камыш также спасается, бессознательно прижимаясь к земле под напором **Катастрофы** (ветра).

<sup>32</sup> И то и другое есть в «Венере Ильской», где (а) задета спортивная честь французов, проигрывающих испанцам, (б) игра происходит на публике. Сходство новеллы Мериме с *П* идет еще дальше: Альфонс скидывает фрак — мальчик скинул куртку.

<sup>33</sup> Легкомысленность этого поступка Жилина является почти точным ПРЕДВ его безрассудной дерзости при побеге; одинаковы: готовность оторваться от спутников и от рутинных способов поведения, вера в собственные душевные и физические ресурсы. Аналогично, в *П* мальчик уже в игре проявляет те черты характера, которые сработают в **Спасительной Акции**.

<sup>34</sup> Помимо других блоков АС, на подчеркивание **Катастрофы** работают отдельные элементы пространственной и актантажной структуры, например деление на зоны, родственные отношения между *жертвой* и *спасителем* и др.

<sup>35</sup> Подобное ВАР через факты и отношения — прием довольно распространенный в литературе; ср. наш анализ подобного построения в максиме Ларошфуко в *Жолковский, Шеглов 1978б*.

<sup>36</sup> Переход состоит в том, что «Булька стремглав, как он кидался на медведя, бросился на этого колодника». Стоит обратить внимание, что это действие Бульки по внешнему рисунку и по комплексу выражаемых тематических элементов весьма сходно со **Спасительной Акцией**: Булька безрассудно бросается в самую гущу опасности, движимый сочувствием к жертве, ср. в особенности **Спасительную Акцию** в БС (Дружок, спасая детей, бросается на бешеную собаку). Но в сюжете рассказа этот эпизод относится не к **Спасительной Акции** (она состоит в том, что Булька срывается с крючка), а к Усилению Опасности (ср. примеч. 63).

<sup>37</sup> Говорить о нацеленности как о чем-то, что имеет место с самого начала и лишь осознается по ходу изложения, не совсем корректно. В сущности, в ЧСБ сам факт нацеленности колодников на Бульку возникает лишь на последней фазе, когда Булька покидает убежище («Колодник увидел Бульку...»). То же самое, но более латентно — в К: фразу «собаки <...> увидели котенка и хотят схватить его» можно понимать и так, что они раньше не видели котенка и лишь теперь на него нацелились.

<sup>38</sup> По сути дела, данный ВН-ПОВ представляет собой решение, очень близкое к тем ВН-ПОВ, которые связывают **Неадекватную Деятельность** с **НАР Катастрофы** (см. п. V.5, Ухудшение через Помощь). Отличие, однако, в том, что никаких попыток спасения здесь не предпринимается; общий элемент сводится лишь к занятию сочувственной, но бессильной позиции.

<sup>39</sup> Эйзенштейн, рассматривая аналогичное выразительное построение в эпизоде с Дессалином, где героя разоружают в буквальном смысле, забирая у него саблю (*Нижний 1958*: 65), говорит, что «зрителя нужно довести до такого состояния, чтобы ему захотелось крикнуть “Стой!.. Не отдавай!”». Вовлеченность зрителей, выражающаяся в желании предупредить героя, особенно наглядно реализуется в детской театральной аудитории, которая часто действительно пытается помочь героям подсказками и советами с места. В ряде работ Эйзенштейна было выдвинуто понятие «прописи» для внушения зрителю того или иного чувства, в частности «прописи экстаза» (*Эйзенштейн 1964–1971*: III, 72–233). Поэтому в случаях с Дессалином, акулой и девочкой перед поездом правомерно говорить о «прописи тревоги».

<sup>40</sup> Что **СОВМЕЩЕНИЕ** в мотиве Запоздалой Реакции всех трех контрастных отношений (между **Катастрофой** и ее успокоительной трактовкой героем; силой **Катастрофы** и слабостью, разоруженностью героя; информированностью читателя и неинформированностью героя) не разумеется само собой, а является определенной художественной находкой, можно видеть, сопоставляя данное решение с его гипотетическими альтернативами, например:

(а) контраст между **Катастрофой** и **Мирной Жизнью** создается без использования ментального плана, по схеме: 'некто терпит бедствие

и осознает это, а где-то в другом месте веселятся'. Близкая ситуация (правда, без 'веселья') реально имеется в рассказах в силу деления пространства на опасную и безопасную зоны;

(б) ментальный план используется, но не для разоружения героя, по схеме: 'герой терпит бедствие, осознает это, но при этом вспоминает картины **Мирной Жизни**'.

<sup>41</sup> В этом отказном варианте мотив Запоздалая Реакция есть частный случай той разновидности ВН-ПОВ, которая рассмотрена в *Жолковский, Щеглов 1974: 55–60* (см. также Наст. изд. С. 239–243) под названием Задержки в осмыслении.

<sup>42</sup> Об особенностях индивидуальной темы ДГ, которыми это может быть обусловлено, см. примеч. 31. Пример полной непроницаемости сознания жертвы для признаков надвигающейся **Катастрофы** есть и в рассказе «Воробей и ласточки», тематически далекое от интересующего нас комплекса. Тем знаменательнее общность технического решения: ласточки замуровывают воробья в гнезде, а он так до конца и не понимает происходящего («Воробей не робел, поворачивал голову и чирикал»).

<sup>43</sup> Запоздалая Реакция капитана — несколько иного типа, чем в других случаях: строго говоря, он запаздывает не с реакцией на то, что разворачивается перед ним, а с самим выходом на место действия; выйдя же, реагирует мгновенно. Тем не менее эта задержка выполняет ту же функцию 'благодущия в разгар опасности'. Такое появление в гуще уже далеко зашедших драматических событий персонажа, не причастного к ним и настроенного на мирные занятия, — достаточно распространенный тип Задержки в осмыслении (например, он представлен у Булгакова в «Днях Турбиных» — в поведении Лариосика).

<sup>44</sup> Сама смежность **Мирной Жизни** и **Спасительной Акции** (обычно разделенных **Катастрофой** и **Неадекватной Деятельностью**) оказывается в П возможной благодаря позднему появлению капитана, обеспечивающему его Запоздалую Реакцию, а также отсутствию блока **Неадекватная Деятельность**.

<sup>45</sup> Добавим, что оба эти шума входят не только в Ухудшение через Помощь, но и непосредственно в Усиление Опасности, так как обеспечивают звуковую сторону надвигающейся беды (т. е. ее НАР по признаку 'интенсивность, осязаемость угрозы' — см. п. V.3).

<sup>46</sup> Об Утрате достигнутого см. *Жолковский, Щеглов 1974: 63* и далее, а также п. 5.3 главы об ОТКАЗЕ в Наст. изд. (С. 244–247).

<sup>47</sup> Чтобы оценить эту максимальную закрепленность трагического результата, представим себе альтернативный вариант для ДГ: девочка лежит на путях, поезд наезжает, затем проходит; пути некоторое время окутаны дымом; дым рассеивается, и видно, что девочка ползает по рельсам, собирая грибы. Как легко видеть, продление (путем двухфазного Затемнения: поезд + дым) налицо, но мертвopodobия нет.

<sup>48</sup> Говоря о СОВМ **Катастрофы с Неадекватной Деятельностью**, следует указать на наличие практически непрерывной гаммы переходов от проявлений **Катастрофы** (в частности, даваемых через восприятие героев, а также представляющих собой их эмоциональные реакции на **Катастрофу**) к манифестациям **Неадекватной Деятельности**. Ср. ряд:

констатирующие реакции типа «Акула!» — эмоциональные реакции типа «Ах!» — эмоциональные реакции с элементом заглядывания вперед типа «Что-то будет?» — мысленное проигрывание возможных вариантов спасения и обнаружение их бесперспективности — собственно **Неадекватная Деятельность**.

Можно, впрочем, наметить некоторое деление этого непрерывного ряда ступеней на качественно различающиеся группы. Первые два типа реакций относятся полностью к сфере **Катастрофы**, создавая ее эмоциональный ореол. Все последующие так или иначе ориентированы на предстоящую **Спасительную Акцию** и являются ее ПОДАЧЕЙ, поскольку, как уже говорилось, мысленное проигрывание и **Неадекватная Деятельность** служат ОТКАЗОМ к **Спасительной Акции**. Что же касается реакции типа «Что-то будет?», то ее можно рассматривать как создание «пустого места» для **Спасительной Акции**, т. е. постановку вопроса, на который она будет ответом; иными словами, это ПРЕП (сходную роль играют те места в новеллах Конан Дойла, где Уотсон подытоживает задачу и констатирует ее неразрешимость).

<sup>49</sup> В каком-то смысле это действие уже является началом будущей **Спасительной Акции** (когда Булька сорвется с крючка, оставив на нем кусок кожи), отличаясь от нее, однако, по силе, по результату, по степени вынужденности (во второй раз «Другой [колодник] замахнулся дубиной, и Булька был бы убит, но он рванулся...») и по степени самопожертвования, т. е. «неразумности».

<sup>50</sup> Что в подобной ситуации возможно не только Уклонение, но и «безрассудная» **Спасительная Акция**, видно из рассказа «Охота пуще неволи», где спаситель (Демьян) с одной хворостиной идет на медведя, повалившего барина (самого Толстого), и прогоняет его.

<sup>51</sup> Заметим, что элемент 'использование не по назначению' выражен в *П* сильнее, чем в *А*.

Во-первых, в *П* нетрадиционное применение ружья подчеркнуто ОТКАЗОМ: вначале оно используется традиционно — для охоты, и лишь затем — оригинально, для спасения мальчика.

Во-вторых, то, как в *П* ружье использовано для спасения, не просто отклоняется от прямого назначения ружья, а максимально ему противоположно: ружье обращается не против *носителя опасности*, а против *жертвы*.

Второй аспект особенно интересен тем, что в сложившейся ситуации ружью, вообще говоря, трудно подыскать какое-либо применение; то, что капитан эту задачу все же решает, и притом мгновенно, лишний раз подчеркивает гениальность его «неразумного» поведения.



<sup>52</sup> Эта ситуация обладает выразительными возможностями двоякого рода.

Во-первых, в соответствии с известной формулой Аристотеля, страдания, причиняемые друг другу близкими людьми, есть типичная пропись сострадания и страха, работающая здесь на усиление эмоционального ореола кульминационной сцены.

Во-вторых, сыноубийство, особенно осуществляемое сознательно, передает тематический элемент 'протivoестественность' (сознательное убийство родственника, по Аристотелю, не только страшно, но и отвратительно). Яркий пример — сцена потенциального сознательного сыноубийства в «Вильгельме Телле», где протivoестественность, конечно, инкриминируется тирану. В *П* и *А* носителем протivoестественности является как раз отец, чем эффектно реализуется мотив неразумного, противоречащего нормам поведения.

<sup>53</sup> Строго говоря, в чистом виде это представлено только в *П*, ибо в *А* спаситель (артиллерист) первоначально участвовал в **Неадекватной Деятельности** («Назад! Назад!..»). Характерно, однако, что этот этап «биографии» артиллериста как бы отсечен от этапа **Спасительной Акции** периодом оценивания, после которого он, так сказать, перерождается, рождается заново («визг этот как будто разбудил артиллериста»), ср. п. IV.2.2.

Сходное с *П* и *А* решение имеет место в *ВМ*, где подчеркнuto, что Кутузов сыграл в войне лишь кульминационную роль спасения России; по окончании собственно **Спасительной Акции** он сходит со сцены («Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, делать больше было нечего <...> Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер» — IV.4, XI). Разумеется, параллель неполная, поскольку в *ВМ* картина более сложна, чем в детских рассказах; в частности, продолжение войны в Европе совсем не то же, что успокоительные финалы в *А* или *П*.

<sup>54</sup> Затемнение (под названием «занавес») впервые рассмотрено в Жолковский, Шеглов 1974: 37; см. также специальную работу Жолковский, Шеглов 1996.

<sup>55</sup> Данный пример иллюстрирует не все аспекты конструкции Затемнение (нет НАР того процесса, финалом которого является исчезновение Ромула), зато ярко выражен момент выделенности результирующего состояния: отсутствие Ромула подчеркнuto контрастом с его ожидаемым присутствием в «пустом кресле», где он только что находился.

<sup>56</sup> Стремясь к предельно эффектному Затемнению, Шиллер идет даже на некоторое нарушение правил и делает ремарку ретроспективной, помещая ее не там, где совершается соответствующее действие, а позже, — прием, свойственный скорее повествовательной прозе с ее свободой временных перестановок (что объяснимо жанровыми особенностями *Lesedrame*).

<sup>57</sup> Этот второй этап Затемнения кончается словом «громкий», и лишь начиная со слова «радостный» двусмысленность сменяется явным указанием на успех. НАР и далее происходит по тем же принципам, что и НАР при Усилении Опасности: сначала даются косвенные слуховые сигналы о происходящем,

нарастающие по интенсивности и осмысленности («ропот» — «радостный крик»); затем — непосредственная зрительная картина («брюхо акулы»).

Заметим, что существенный для Затемнения эффект отграниченности результата несколько снижен вследствие того, что окончательный (зрительно воспринимаемый) результат («брюхо акулы») дан не внезапно, одним скачком, а ПРЕДВЕЩАЕТСЯ словами «радостный крик».

<sup>58</sup> Сходство не ограничивается характером мотивировки Затемнения (закрывание глаз), но распространяется на мотивировку снятия завесы: в обоих случаях персонаж, закрывший глаза, слышит реакции окружающих, свидетельствующие о том, что результат уже наступил («вдруг он [Пьер] почувствовал, что все вокруг зашевелилось»).

<sup>59</sup> В сущности, последовательность (ментальная) ‘мальчик принес грибы — другие съедают их’ представляет собой ВН-ПОВ типа Утрата достигнутого, к применению которого как раз предрасполагает тема ‘аппетит, дразнение едой’ (ср. *Жолковский 1979б. Жолковский 2005: 74*, см. также п. 5.3.5 главы об ОТКАЗЕ в Наст. изд. (С. 246).

<sup>60</sup> Ограниченность подобного разрастания эпилога в шуточное повторное проведение центрального драматического эпизода для поэтики детских рассказов Толстого тонко почувствовал В. А. Фаворский, иллюстрировавший среди прочего «Пожарных собак» и «Акулу». Мотивируя изображение маленькой мирной рыбки в виде заключения к «Акуле», он писал: «Кончается все рыбкой после страшной акулы. Эта маленькая рыбка — концовка всей книги» (*Фаворский 1966: 84*).

<sup>61</sup> Отсутствие четко выраженного идиллического финала и распространение драматизма **Спасительной Акции** на самый конец рассказа, возможно, связаны с индивидуальными особенностями его темы. Позволим себе беглые замечания по этому поводу (ср. примеч. 30).

По-видимому, существенную роль в индивидуальной теме *П* играет интерес к определенному типу людям — бесстрашным, склонным к игре с опасностью, самолюбивым, верным некоему «мужскому кодексу»; ср. Долохова, который совершает отчаянно дерзкие поступки, но скрывает свою любовь к матери и сестре; отчасти таковы же князь Андрей и его отец.

Толстой любил варьировать некоторый человеческий тип, манифестируя его в разных членах одной семьи, и именно так обстоит дело с капитаном и его сыном в *П*. Это подчеркнуто:

(а) их противопоставленностью всем остальным, бездействующим и нерешительным персонажам (в *П* нет **Неадекватной Деятельности** и *зрителей-помощников*);

(б) тем, что это единственный рассказ, где в **Спасительной Акции** действуют, причем активно, а не пассивно, оба главных героя (*спаситель* и *жертва-спаситель*).

Атмосфера благодушия в эпилоге ослабила бы этот героический настрой *П*.

<sup>62</sup> Пространственная организация *КМР* не рассматривается, поскольку его кульминационный эпизод (мальчик падает без сознания, когда ему на голову сваливается сук, отщепленный молнией от дуба) сильно отличается от (30); в *КМР* вообще отсутствуют как Другие (мальчик в лесу один), так и БО (во время грозы все пространство леса в равной мере опасно).

<sup>63</sup> Об этом эпизоде, внешне напоминающем **Спасительную Акцию**, но не являющемся ею, см. примеч. 36. Интересно, что создание этого нового персонажа позволяет ввести в поверхностный сюжет *ЧСБ* новое типовое отношение между персонажами: 'покровительство, защита слабых'. Такое отношение вообще-то имеется на уровне архиперсонажей — в паре *спаситель / жертва*, однако не в *ЧСБ*, где эта пара отсутствует. Тем самым существенный для характера *жертвы-спасителя* (Бульки) элемент 'решительности' **ВАРЬИРУ-ЕТСЯ**, проявляясь не только в **Спасительной Акции**, но и на этапе Усиления Опасности. Тем самым обеспечивается и **ПРЕДВ** 'решительности' поведения героя в кульминации.

<sup>64</sup> О выражении идеи 'все' через противоположности в связи с ПВ **ВАР**-контр см. *Жолковский, Щеглов 1973: 71; Жолковский, Щеглов 1976: 38*, а также п. 8 главы о **ВАРЬИРОВАНИИ** в Наст. изд. (С. 169–171).

<sup>65</sup> О ней см.: *Эйзенштейн 1964–1971: III, 33–433; Нижний 1958: 38–39; Жолковский 1970a; Жолковский, Щеглов 1974: 83–87*.

<sup>66</sup> Ср. замечания Эйзенштейна о «самом длинном пути» как средстве **УВЕЛ** того, что этот путь призван демонстрировать (*Нижний 1958: 67*).

<sup>67</sup> Ср. почти изоморфное рассмотренному обыгрывание различных аспектов (в частности, состава и иерархии едущих) другого транспортного средства (автобуса) в лимерике:

*There was a young girl of Penzance,  
Who boarded a bus in a trance.  
The passengers fucked her,  
Likewise the conductor.  
The driver shot off in his pants.*  
(Легман 1969: 69)

Здесь, как и в *ДГ*: а) всеобщее внимание сосредоточено на девочке; б) поведение водителя определяется его прикрепленностью к своему месту; в) кондуктор действует после пассажиров и как их представитель; г) присутствует элемент бессознательности жертвы (*trance*).

<sup>68</sup> Отметим познавательный аспект этих изображений: первое из них показывает типичный способ передвижения акулы — близко к поверхности (ср. хрестоматийно выступающий из воды плавник акулы на многочисленных юмористических рисунках); второе — характерное положение всякой мертвой рыбы.

<sup>69</sup> Содержание п. VIII.2.2 в основном следует за изложением в *Жолковский, Щеглов 1976: 41–42*; там же см. соответствующую схему вывода.

<sup>70</sup> Ср., однако, репортаж рассказчика в 1-м лице, ведущийся из-под нависшего на него медведя, в рассказе «Охота пуще неволи». Выбор столь «неудобной» точки зрения приводит, впрочем, к значительному усложнению всей временной и пространственной перспективы: в кульминации повествование переходит с точки зрения жертвы на точку зрения извне и происходит временной сдвиг назад.

# **ПОЭТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ**



## I. О приемах выразительности

### 1. Общее понятие о модели «Тема — ПВ — Текст»

*Приемы выразительности* (ПВ) являются центральным понятием разрабатываемой авторами модели для описания структуры художественных текстов: модели «Тема — Приемы выразительности — Текст», или — кратко — *поэтики выразительности*.

Эта модель имеет ряд общих черт с семантическим моделированием естественного языка, в частности с моделью «Смысл ↔ Текст»<sup>1</sup>. Если там формализуется известная истина, что язык есть средство передачи мыслей, то развиваемый здесь подход к художественным текстам опирается на не менее традиционное понимание их сущности — ср. известное определение Льва Толстого:

Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им ощущения, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их.

(Толстой 1928–1964: XXX, 65)

Искусство сходно с естественным языком в том, что

- 1) это своего рода механизм, преобразователь;
- 2) на его вход поступает некая информация (мысли, чувства и пр.);
- 3) он переводит ее в форму внешних знаков.

Существенное же отличие состоит в том, что

- 4) искусство имеет целью не простую передачу информации, а заражение ею: если в языке достаточно, чтобы слушатель получил, понял, узнал сообщаемое, то в искусстве надо, чтобы он проникся сообщением, чтобы оно захватило глубины его существа, как бы стало частью его собственного опыта.

Эти представления предлагается зафиксировать в следующих понятиях. Передаваемая информация (сокровенные мысли, чувства, пристрастия, установки автора) называется *темой*. Механизм, обеспечивающий «заражение» воспринимающего темой, то есть механизм перевода декларативной («не заразной») темы в художественный текст, — это система *приемов выразительности* (ПВ).

Каждый ПВ — преобразование, сохраняющее тему, но повышающее художественную выразительность. На входе ПВ — некоторый элемент, на выходе — он же, но поданный с большей «силой».

В моделях типа «Смысл ↔ Текст» полным описанием предложения является запись соответствия между его наиболее глубинным, семантическим представлением и самым поверхностным, орфографическим или фонетическим в виде последовательности определенных преобразований. Сходным образом, в модели «Тема — ПВ — Текст» описанием структуры художественного *текста* предлагается считать запись соответствия между темой и текстом в виде *вывода*, выполненного на основе ПВ<sup>2</sup> — стандартных операций для формулирования соответствий между текстом и его темой. Образно говоря, *текст есть тема плюс ПВ*, а *тема есть текст минус ПВ*. Иными словами, тема — *семантический инвариант* множества элементов (аспектов, эпизодов, персонажей и т. п.) текста, а ПВ — способы *художественного варьирования* темы.

Следует предупредить некоторые недоразумения, возникающие при восприятии понятий «тема», «приемы», «вывод» и т. д.

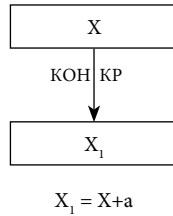
Описание структуры художественного текста, имеющее вид его вывода из темы, не исходит из каких-либо гипотез о психологии творческого процесса и восприятия. Оно в принципе не предполагает ни временного предшествования темы тексту в реальном творческом акте, ни самого существования какой-либо «темы», отдельной от ее реализации, в сознании или подсознании художника. Преобразование абстрактного тезиса (темы) в конкретное, разветвленное и художественно-выразительное построение (текст) — не имитация творческой деятельности, а условный способ записи соответствий между двумя компонентами модели. Изображение этих соответствий, часто довольно сложных и громоздких, оказывается необходимым расщепить на этапы, имеющие внешнюю видимость временной последовательности. В действительности отношение между «этапами» вывода имеет не временной, а логический, иерархический характер, подобно отношению между различными уровнями представления структуры предложения.

Тема — это конструкт, т. е. фиктивная величина, научная абстракция, с помощью которой удобно описывать наблюдаемые (текстовые) объекты и их соотношения, — абстракция, подобная гипотетическим праформам в сравнительно-историческом языкознании или исходным формам в операционных описаниях грамматических парадигм<sup>3</sup>. Заимствуя лингвистическую терминологию, можно сказать, что вывод «Тема — ПВ — Текст» стремится зафиксировать не *performance* (реальные физиологические, психологические или интеллектуальные процессы, происходящие в сознании художника или читателя), а *competence* (внутреннее владение логикой выразительности, активное у художника, пассивное у читателя).



## 2. Перечень ПВ с краткими определениями<sup>4</sup>

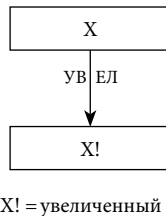
2.1. РАЗВЕРТЫВАНИЕ, или КОНКРЕТИЗАЦИЯ (КОНКР), — замена элемента  $X$  на более конкретный и наглядный элемент  $X_1$ , включающий все существенные свойства элемента  $X$  плюс некоторое «приращение»  $a$ . Иначе говоря, КОНКР — это замена общего случая на частный, рода — на вид, вида — на индивидуальный экземпляр и т. п.; см. *Рис. 1*.



*Рис. 1*

Примеры: 'вход' — КОНКР → 'дверь'; 'прикосновение' — КОНКР → 'объятия'; 'эгоцентризм' — КОНКР → 'много внимания к себе, мало внимания к другим'.

2.2. УВЕЛИЧЕНИЕ (УВЕЛ) — замена элемента  $X$  на элемент  $X!$ , превосходящий его в том или ином количественном аспекте (по размеру, степени, продолжительности и т. п.); см. *Рис. 2*.



*Рис. 2*

Примеры: 'просить' — УВЕЛ → 'умолять'; 'измена' — УВЕЛ → 'измена с первым встречным'; 'длинный нос' — УВЕЛ → 'неправдоподобно длинный нос'.

2.3. ПОВТОРЕНИЕ (ПОВТ) — замена элемента  $X$  на серию элементов  $X, X_1, X_2, X_3, \dots$ , находящихся в отношении очевидного, хотя и приблизительного тождества; см. *Рис. 3*.

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

Примеры: ‘дверь’ — ПОВТ → ‘1-я дверь, 2-я дверь, 3-я дверь...’; ‘испытание героя дарителем (в сказках)’ — ПОВТ → ‘1-е испытание, 2-е испытание, 3-е испытание...’; ‘лекарь (в комедиях Мольера)’ — ПОВТ → ‘1-й лекарь, 2-й лекарь...’

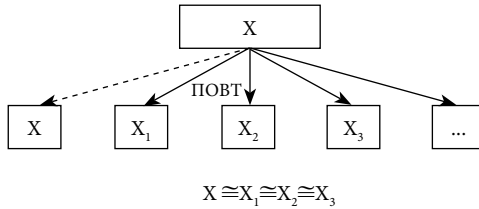


Рис. 3

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

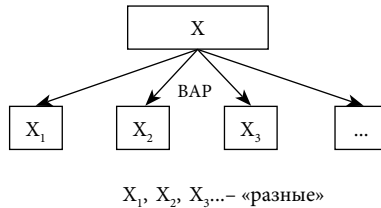


Рис. 4

Примеры: ‘божество’ — ВАР → ‘изображения различных богов и идовол в монтажной фразе ‘Боги’ (‘Октябрь’) С. М. Эйзенштейна); ‘предмет современной бытовой техники’ — ВАР → ‘электробритва, мотоцикл, магнитофон, проигрыватель...’ (начало ‘Невинных чародеев’ А. Вайды); ‘прикосновение’ — ВАР → ‘объятия, нанесение раны’.

2.5. РАЗБИЕНИЕ (РАЗБ) — замена элемента  $X$  на серию элементов  $X_1, X_2, X_3, \dots$ , являющихся частями  $X$ -а; см. Рис. 5.

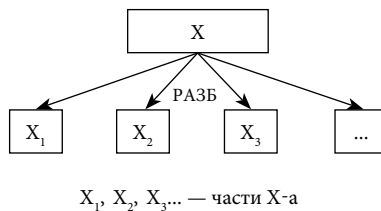


Рис. 5

Примеры: ‘прием гостя’ — РАЗБ → ‘встреча, приветствие, усаживание к столу, беседа...’; ‘слово (в акrostихе)’ — РАЗБ → ‘то же слово, выдаваемое по буквам.’

2.6. КОНТРАСТ (КОНТР) — замена элемента  $X$  на пару элементов  $X$  и *Анти* $X$ , находящихся между собой в отношении контраста (к/о) по некоторому признаку  $Q$ ; см. Рис. 6.

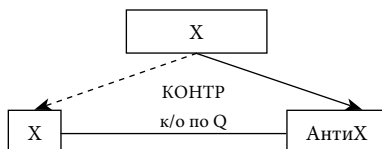
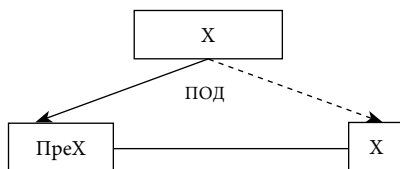


Рис. 6

Примеры: ‘смерть’ — КОНТР → ‘жизнь, смерть’; ‘плохая память’ — КОНТР → ‘хорошая память, плохая память’; ‘объятия’ — КОНТР → ‘нанесение раны, объятия.’

2.7. ПОДАЧА (ПОД) — замена элемента  $X$  на пару элементов *Пре* $X$  и  $X$ , где *Пре* $X$  предшествует  $X$ -у в тексте и представляет собой (а) «неполный»  $X$ , или (б) ощутимое отсутствие  $X$ -а, или (в) *Анти* $X$ . Соответственно различаются три вида ПОД: (а) ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ), (б) ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП) и (в) ОТКАЗ (ОТК); см. Рис. 7.



ПреX «раньше» и «меньше» X-а

Рис. 7

Примеры: ‘всадник’ — ПРЕП → ‘пустынная дорога, потом всадник на дороге’; ‘Медный всадник скачет, преследуя героя (в поэме Пушкина)’ — ПРЕДВ → ‘конь с поднятыми копытами, потом Медный всадник скачет, преследуя героя’; ‘герои умнее всех (в сказках)’ — ОТК → ‘герой — дурак, потом герой умнее всех.’

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

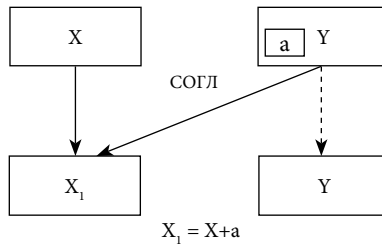


Рис. 8

Примеры: 'прикосновения', 'любовь' — СОГЛ → 'объятия', 'любовь';  
 'возглас с целью задержать преследователей', 'преследователи — военные' —  
 СОГЛ → 'выкрик: Стой!', 'преследователи — военные'.

2.9. СОВМЕЩЕНИЕ (СОВМ)  $X$ -а с  $Y$ -ом — замена элементов  $X$  и  $Y$  на один элемент  $Z$ , включающий все существенные свойства  $X$ -а и  $Y$ -а, т. е. представляющий собой  $X$  и  $Y$  одновременно; см. Рис. 9.

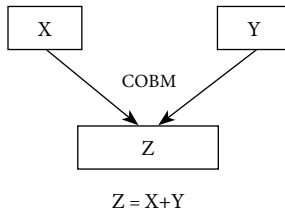


Рис. 9

Примеры: 'стол', 'смерть' — СОВМ → 'покойник на столе'; 'присутствие героя на месте действия (в сказках)', 'отсутствие героя' — СОВМ → 'присутствие героя на месте действия в превращенном виде (например, в облике птицы)'.

2.10. СОКРАЩЕНИЕ (СОКР) — замена элемента  $X$  на элемент  $X_1$ , являющийся частью  $X$ -а, причем такой, что по ней восстановима вся содержащаяся в  $X$ -е информация, существенная с точки зрения темы, выражаемой  $X$ -ом; см. Рис. 10.

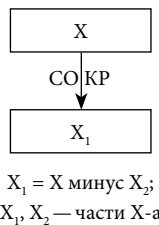


Рис. 10

Примеры: 'мертвая акула, брюхо которой видно над водой (в рассказе Толстого «Акула») — СОКР → 'брюхо акулы, видимое над водой'; 'Сизиф перестал катить камень и сел на него отдыхать (в «Метаморфозах» Овидия) — СОКР → 'Сизиф сел на свой камень'.

### 3. Темы, предрасполагающие к ПВ

Многие темы по самому своему содержанию связаны с теми или иными ПВ.

Так, тема 'антагонизм' органично связана с КОНТРАСТОМ, тема 'разнообразии' — с ВАРЬИРОВАНИЕМ, а 'монотонность' или 'навязчивость' — с ПОВТОРЕНИЕМ. Действительно, 'навязчивость' естественно развернуть в ситуацию, где что-то назойливо повторяется.

Связь состоит в том, что тема включает некоторый элемент X, частным случаем которого является конструкция, получающаяся в результате применения некоторого приема выразительности. В подобных случаях мы будем говорить, что данный ПВ используется для КОНКРЕТИЗАЦИИ элемента X, а об этом элементе — что он *предрасполагает* к применению данного ПВ для своей КОНКР (см. Жолковский, Щеглов 1972: 15).

К числу элементов, средством КОНКР которых являются те или иные ПВ, относятся такие хорошо всем знакомые темы, как

- 'пафос, экстаз, патетика': согласно С. М. Эйзенштейну (*Эйзенштейн 1964–1971*: III, 61), «пропись экстаза» — это ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ от некоторой ситуации к ситуации максимально противоположной ей по всем признакам, т. е. ПОДАЧА КОНТРАСТА с УВЕЛИЧЕНИЕМ и ВАРЬИРОВАНИЕМ;
- 'осмеяние, пародийное снижение/возвышение': СОВМЕЩЕНИЕ по нескольким признакам двух ситуаций, противоположных по признаку 'высокое/низкое' (о фигуре Приукрашивание, основанной на СОВМЕЩЕНИИ и КОНТРАСТЕ, см. Жолковский, Щеглов 1972; Жолковский, Щеглов 1978б).

Это лишь некоторые из широкого круга тем, так сказать, специфических для художественного мироощущения и потому закрепленных в устоявшихся художественных жанрах и стилях. К ним примыкают более конкретные тематические элементы (типа упомянутых выше), часто являющиеся инвариантами, определяющими поэтический мир автора, например:

- 'монотонность, однообразие, скука' (ПОВТ) — Гоголь;
- 'единство' (СОВМ) и 'великолепие' (УВЕЛ, ПОВТ) мироздания (ВАР, КОНТР) — Пастернак;
- 'стык разных эпох, исторический перелом' (СОВМ, КОНТР) — Сервантес, Ильф и Петров.

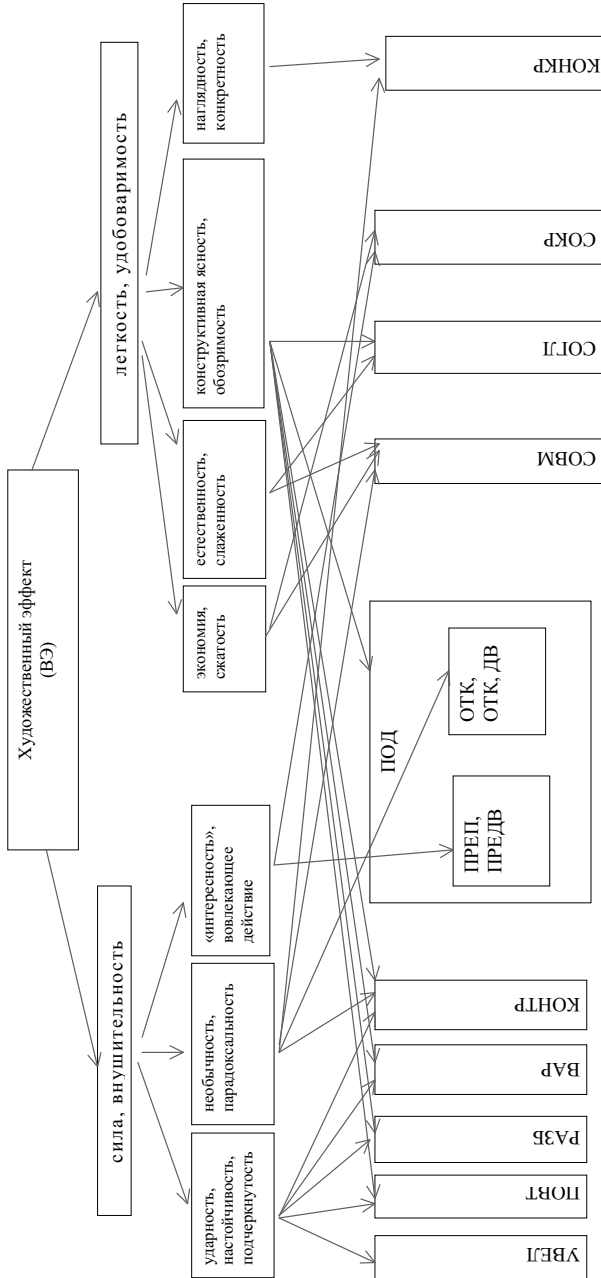


Рис. 11

По-видимому, обилие подобных тем и в каком-то смысле господствующее положение, занимаемое ими в художественных текстах, не случайны. Возможно, что искусство, будучи механизмом перевода тем в тексты с помощью ПВ, тяготеет к темам, существенно связанным с ПВ, как бы являя нам *мир сквозь призму приемов выразительности*.

#### 4. ПВ как система

Каждый из приемов вносит в художественное построение те или иные из типовых *выразительных эффектов* (ВЭ) самого общего характера — такие, как ‘сила’, ‘внушительность’, ‘легкость’, ‘сжатость’, ‘естественность’, ‘необычность’ и т. п. Характерные комбинации таких эффектов, усиливающих или, наоборот, уравнивающих друг друга в составе различных ПВ, показаны без дальнейших комментариев на *Рис. 11*<sup>5</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> О модели «Смысл — Текст» см. *Жолковский, Мельчук 1967*.

<sup>2</sup> Практически вывод может останавливаться на том или ином приближении к тексту, его «полуфабрикате» — например, таком, как изложение сюжета (для прозы), подстрочник (для стихотворения; см. *Жолковский 1974a*), «архиострота» (для остроты; см. *Щеглов 1975*) и т. п.

<sup>3</sup> В дальнейшем кроме термина ‘тема’ употребляется также термин ‘(тематический) элемент’, обозначающий любой объект, к которому применяется тот или иной ПВ: тему, ее часть или аспект, что-либо полученное из темы применением ПВ и т. п.

<sup>4</sup> Подробнее см. *Жолковский, Щеглов 1972: 8–12; Жолковский, Щеглов 1973; Жолковский, Щеглов 1974*.

<sup>5</sup> См. *Жолковский, Щеглов 1973: 10, схема 1*.

## II. Развертывание, или конкретизация

### 1. Определение

РАЗВЕРТЫВАНИЕМ, или КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ (КОНКР),  $X$ -а называется его замена на более наглядный элемент — пример, иллюстрацию, частный случай, в котором легко распознается  $X$ . Иначе говоря, КОНКР — это замена элемента  $X$  на элемент  $X_1$ , содержащий  $X$  и некоторое приращение — свойство  $a$  (или несколько таких свойств)<sup>1</sup>.

### 2. Типы приращений

В роли приращения  $a$  могут выступать свойства двух типов.

С одной стороны,  $a$  может быть *добавочным* свойством  $X$ -а, в том смысле, что оно не содержится в  $X$ -е как таковом (т. е. в любом  $X$ -е), а присоединяется к нему «извне». Присоединение  $a$  к  $X$ -у дает тогда некий частный, особенный  $X$ .

Приведем элементарные примеры КОНКР с добавочным свойством: ‘собака’ — КОНКР → ‘дог (или пудель)’; ‘отверстие в стене’ — КОНКР → ‘окно (или дверь)’; ‘медведь’ — КОНКР → ‘бурый медведь (или гималайский медведь, или гризли)’; ‘смерть’ — КОНКР → ‘смерть мужика (или смерть барыни, или смерть дерева — в рассказе Толстого «Три смерти»)’.

С другой стороны,  $a$  может быть *конститутивным* свойством  $X$ -а, в том смысле, что оно содержится в  $X$ -е как таковом (т. е. в любом  $X$ -е). Присоединение  $a$  к  $X$ -у в тексте не является поэтому добавлением; скорее имеет смысл говорить об извлечении из  $X$ -а свойства, которое ему внутренне присуще. Хотя в результате такой операции  $X$  не заменяется каким-либо более индивидуальным, особенным  $X$ -ом как таковым, тем не менее и в этом случае происходит КОНКР  $X$ -а — не за счет обогащения «новым» признаком, а за счет оживления «старого» признака путем его прямого введения в текст.

Примеры: ‘собака’ — КОНКР → ‘собака — друг человека (или четвероногая собака)’; ‘смерть’ — КОНКР → ‘смерть, уничтожающая живое’; ‘бурый медведь’ — КОНКР → ‘сильный бурый медведь (или бурый медведь — любитель меда, или косолапый бурый медведь)’; ‘белый медведь’ — КОНКР → ‘белый медведь, питающийся рыбой (или белый медведь, хорошо плавающий в воде)’; ‘Ахилл’ — КОНКР → ‘быстроногий Ахилл’; ‘эгоцентризм’ — КОНКР →



‘некто полагает, что находится в центре внимания (или некто невнимателен к другим)’; ‘хорошее пение’ — КОНКР → ‘пение, способное приковать внимание слушающих’.

### 3. РАЗВЕРТЫВАНИЕ в части

Особым случаем КОНКР с использованием конститутивного свойства *a* является РАЗВЕРТЫВАНИЕ *X*-а в совокупность его частей. Результат КОНКР (т. е. *X* со свойством *a*) выглядит в этом случае как *X*, состоящий из частей  $a_1, a_2, a_3, \dots$ . Отличительная черта такой КОНКР состоит в том, что свойство *a* является целым множеством.

Элементарный пример: ‘велосипед’ — КОНКР → ‘велосипед: колеса, руль’.

Близок к элементарному, хотя и более сложен пример из рассказа А. Платонова «Глиняный дом в уездном саду», где герой проклиная лес следующим образом: «Грудь моя забудет все твои деревья, грибы и тропинки».

Другими примерами могут служить такие случаи КОНКР, как портрет персонажа, собираемый из деталей; стриптиз; показ предмета или человека по частям на экране телевизора или в кино (например, ‘пианист за роялем’ — КОНКР → ‘пианист: руки на клавишах, лицо, ноги на педалях, струны рояля, видные сквозь открытую деку’).

Из приведенных примеров видно, что РАЗВЕРТЫВАНИЕ в части дает не только эффект повышения наглядности *X*-а, свойственный КОНКР, но также и эффект подчеркивания *X*-а, свойственный целой группе ПВ<sup>2</sup>. Это естественно, поскольку, как это было сказано выше, в этом случае свойство *a* является множеством, чем создается смысловое приращение типа «много, интенсивно, разнообразно». Поэтому КОНКР в части представляет собой как бы гибридный ПВ, сочетающий свойства КОНКР и подчеркивания.

Какой из этих двух аспектов преобладает в каждом конкретном случае, зависит от особенностей элемента *X*, к которому применяется этот ПВ. В одних случаях показ частей *X*-а способен повысить конкретность представления о нем. Сравним два текста, из которых второй является результатом РАЗВЕРТЫВАНИЯ первого в части:

- (1) общий вид подводной лодки
- (2) вид отдельных частей и помещений и механизмов лодки — снаружи и изнутри

Ясно, что превращение (1) в (2) способствует не только подчеркиванию, но и КОНКРЕТИЗАЦИИ (1). Однако многочисленны и такие случаи, когда расчленение предмета на части служит исключительно или преимущественно целям его подчеркивания. Эти случаи рассматриваются как особый ПВ — РАЗБИЕНИЕ (см. С. 253–258 настоящей книги).

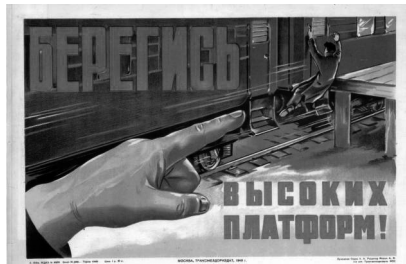
#### 4. КОНКР и другие ПВ

##### 4.1. Дополнение КОНКР другими ПВ

РАЗВЕРТЫВАНИЕ представляется наиболее распространенным из ПВ. Помимо того, что оно служит субстратом других ПВ, оно и само по себе, как правило, неоднократно фигурирует в выводе любого текста. Вместе с тем этот прием наименее специфичен для искусства как такового, будучи широко применяем в повседневной и ораторской речи, играя главную роль в построении пословиц, поговорок, притч, агитационных лозунгов и плакатов, эмблем, рекламы (в особенности простейших ее форм, таких как вывеска, упаковка и т. п.). Очевидно, что эффект наглядности, за который отвечает КОНКР, не является достаточным условием художественной полноценности текста. Текст, построенный исключительно на КОНКР, воспринимается как плоско иллюстративный. В некоторых случаях такая прямолинейная иллюстративность вполне оправдана.

Так, в школьном букваре тема 'зима' разворачивается в рисунок, изображающий снег и сани; тема 'осень' — в изображение леса, роняющего листья; тема 'сентябрь' — в изображение школьников за партами.

Известный плакат «Берегись высоких платформ!» (изображающий падение человека с высокой платформы — *Рис. 1*) элементарно конкретизирует тему 'высокие платформы опасны' (см. *Рис. 2*).



*Рис. 1*



*Рис. 2*

Малейшее усложнение этой картинки, скажем, до вида: ‘человек падает с высокой платформы прямо под колеса надвигающегося поезда’ сделает КОНКР недостаточным для описания — придется привлечь также ВАР (вместо одной опасности налицо две) и СОВМ (сцепление двух опасностей дает единый усиленный результат: гибель под колесами поезда); см. Рис. 3.

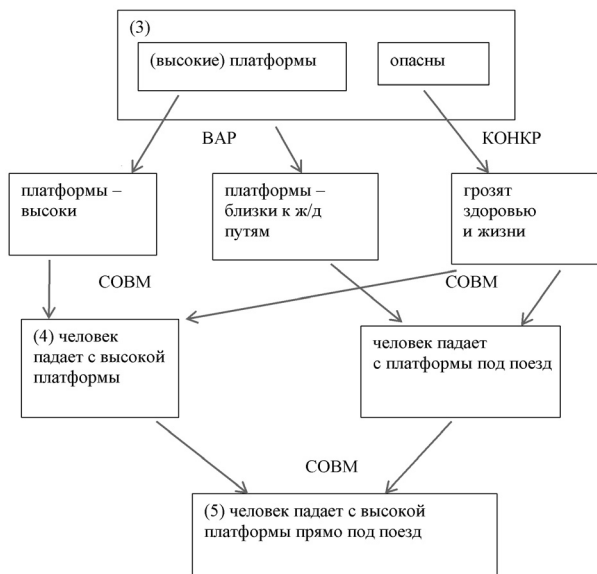


Рис. 3

Рассмотрим теперь дополнение КОНКР еще одной КОНКР, а затем еще и СОВМ. Оказывается, что именно таким образом в терминах ПВ могут быть описаны метафоры и сравнения. Возьмем элементарный пример: желая конкретизировать тематический элемент ‘пальто’, можно снабдить его приращением *a*, например по признаку цвет. Вообще говоря, это можно сделать присоединением к элементу пальто названия некоторого цвета, например развернуть его в ‘черное пальто’. Но возможен и такой случай, когда избранный цвет (= приращение *a*) не находит себе точного обозначения в номенклатуре цветов.

Тогда задача решается следующим образом: подлежащий изображению цвет, т. е. приращение *a*, развертывается в некий готовый предмет *Y*, для которого характерен именно данный цвет, благодаря чему этот цвет получает наглядность (например, *Y* = морская волна). Затем обеспечивается та или иная степень СОВМЕЩЕНИЯ исходного элемента *X* с готовым предметом *Y*, давая результат типа ‘пальто цвета морской волны’.

Вывод элементарной метафоры представлен на Рис. 4(а), (б).

В подобных конструкциях приращение *a* оказывается не только конкретизированным (благодаря развертыванию в предмет *Y*), но и подчеркнутым (благодаря тому, что оно присутствует сразу в двух разных предметах (*X*-е и *Y*-е), как это бывает при ВАРЬИРОВАНИИ. Действительно, получение того же результата можно было бы описать как ПРОВЕДЕНИЕ свойства *a* ЧЕРЕЗ РАЗНЫЕ предметы, одним из которых является новый предмет *Y* (морская волна), а другим — исходный элемент *X*. Этот двойной — конкретизирующий и подчеркивающий — эффект метафорического РАЗВЕРТЫВАНИЯ приводит к тому, что оно применяется для КОНКР не только свойств, трудно поддающихся прямому называнию, но и любых других свойств (например: ‘пальто’ — КОНКР → ‘черное пальто’ — КОНКР<sub>метаф</sub> → ‘пальто вороньего цвета’). Действительно, схема на Рис. 4(а) могла бы быть заменена эквивалентной ей схемой на Рис. 4(в).

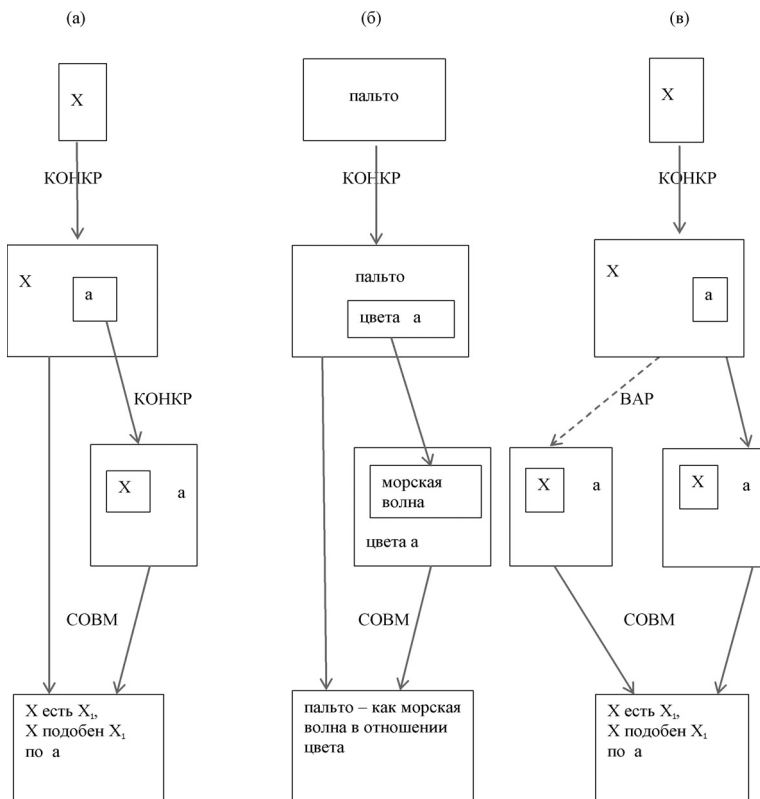


Рис. 4

Тем не менее основной сферой применения КОНКРметаф являются те случаи, когда свойство *a* либо трудновыразимо (не имеет краткого языкового обозначения или вообще «неуловимо»), либо неэлементарно (представляет собой целый пучок свойств), либо увеличено (должно быть представлено в сильной степени). Рассмотрим некоторые примеры.

Метафора «гипсовое белье» (Ильф и Петров) имеет целью КОНКР элемента ‘белье, сушащееся на веревке’.

На первом шаге ему придаются свойства: синевато-белый цвет; способность при высыхании сохранять все мелкие изгибы формы, полученной в сыром состоянии, а также, возможно, шероховатая поверхность, матовость и др. Эти свойства, из которых второе (*способность...*) формулируется слишком громоздко, чтобы претендовать на присутствие в окончательном художественном тексте, оказывается возможным совместить в одном готовом предмете — гипсе; далее с бельем и гипсом делается то же, что с пальто и морской волной.

Элементарным примером КОНКРметаф с увеличенным свойством *a* может служить стертое сравнение щеки небритого человека с наждаком или щеткой.

Свойство *a* — колючесть, шероховатость — сначала подвергается УВЕЛ, а затем для ‘увеличенного *a*’ подыскивается развертывающий его готовый предмет. В результате свойство *a* предмета *X* оказывается одновременно конкретизированным и увеличенным.

Еще один тип КОНКРметаф, заслуживающий специального упоминания, мы проиллюстрируем на примере сравнения мечей, обнажаемых слугами Святополка при убийстве Глеба, с водой: «меча... блестящаяся акы вода» — в «Сказании о Борисе и Глебе».

Святой же плыл в это время в ладье, и они встретили его в устье Смядыни. И когда увидел их святой, то возрадовался душою, а они, увидев его, помрачнели и стали грести к нему, и подумал он — приветствовать его хотят. И, когда поплыли рядом, начали злодеи перескакивать в ладью его с блестящими, как вода, обнаженными мечами в руках. И сразу у всех весла из рук выпали, и все помертвели от страха. Увидев это, блаженный понял, что хотят убить его.

(перевод Л. А. Дмитриева— ПЛДР 1978: 293; курсив наш. — А. Ж., Ю. Щ.)

Это сравнение было приведено критиком П. В. Палиевским в качестве примера «неисчерпаемого» художественного образа, не поддающегося расчленению на элементы и рациональному описанию<sup>3</sup>. Однако в терминах ПВ налицо вполне четкая картина.

Сравнение мечей, т. е. воинского снаряжения, применяемого к тому же, для злодейского убийства безоружного праведника, с водой строится на РАЗВЕРТЫВАНИИ, включающем фигуру Остранение (см. Рис. 5). Именно эта фигура отвечает за тематический элемент 'странное, нетрадиционное изображение', т. е. КОНКРЕТИЗИРУЕТ его. Она предписывает особый характер подбора предмета Y, выступающего в роли второго члена сравнения: этот предмет ('вода') не только совмещает свойства  $a_1, a_2, a_3, \dots$ , являющиеся приращениями X-а, но и содержит свойство, чуждое X-у как таковому и как бы «насильственно» присоединяемое к нему со стороны ('элемент мирного пейзажа').

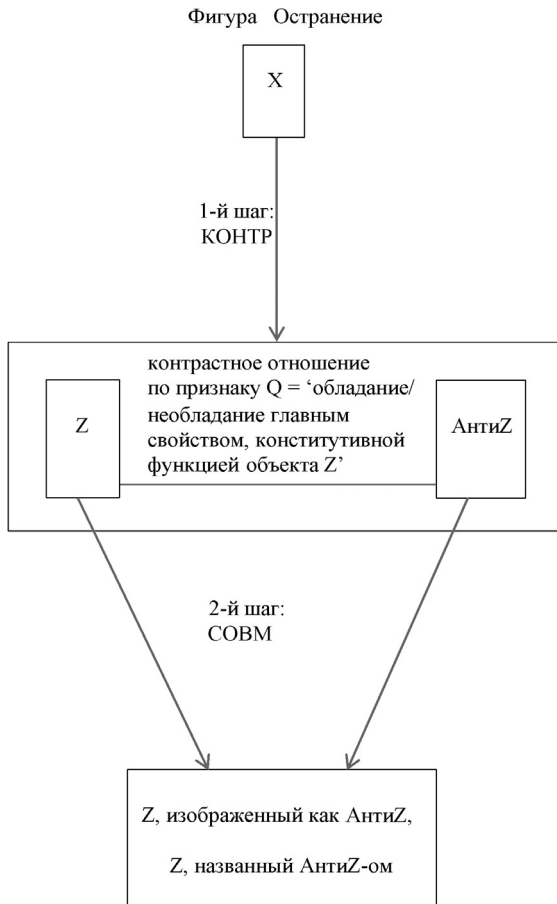


Рис. 5

Действительно, 'блеск мечей, подобный блеску воды', РАЗВЕРТЫВАЕТ тот признак мечей, который является их 'чисто зрительным, объективно-физическим, бесконфликтным, нейтральным, мирным свойством', а не главным конститутивным, каковым является их 'жестокое, военное, конфликтное назначение'. Наглядной КОНКР этого 'объективного неспецифического' свойства естественно служит нечто природное, не вовлеченное в человеческие конфликты, в данном случае 'вода'. В другом случае это мог бы быть, например, 'лес' (ср. метафоры типа «лес копий»), здесь же избирается 'вода' — по принципу СОГЛАСОВАНИЯ (об этом ПВ см. в Наст. изд. С. 123–124) с сюжетной коллизией, в которой фигурируют 'водные' мотивы — устье реки, ладья, весла, гребля и т. п. СОГЛАСОВАНИЕ повышает эффективность 'блеска (мечей/воды)', доводя контрастное отношение между 'мирностью' и 'конфликтностью' этого образа до максимума благодаря технике КОНТРтожд (о ней см. Наст. изд. С. 182–184).

Особый интерес представляют случаи, когда КОНКР дополняется СОКРАЩЕНИЕМ. Конструкции, получающиеся в результате КОНКР с последующим СОКР, давно известны в поэтике под названием метонимий и синекдох.

В терминах ПВ синекдоха (*pars pro toto*, часть вместо целого) может быть описана следующим образом.

Тема X (например, 'солдат') развертывается в X с приращением *a*, на роль которого подбирается некоторая характерная часть X-а (скажем, 'винтовка'): 'солдат' — КОНКР → 'солдат с винтовкой'. Далее сам X ('солдат') подвергается СОКР, в результате чего исходная тема оказывается представленной элементом 'винтовка' (например, в выражении «в роте столько-то винтовок»)⁴.

Не следует смешивать синекдоху в описанном выше смысле с РАЗВЕРТЫВАНИЕМ в части: если в последнем случае X развертывается во все свои составные части или по крайней мере в их достаточно представительную совокупность, то синекдоха ограничивается, как правило, одной частью, с установкой не на полноту отображения состава X-а, а, напротив, на опознаваемость X-а по детали.

Аналогичным образом в терминах ПВ может быть описана и метонимия (изображение предмета через что-то смежное с ним).

X ('правлящие круги Португалии') развертывается в X с приращением *a*, в роли которого выступает типичное местонахождение X-а или какой-либо другой предмет, для которого специфична та или иная синтагматическая связь с X-ом (например, 'Лиссабон'): 'правлящие круги Португалии' — КОНКР → 'правлящие круги Португалии, находящиеся в Лиссабоне'. Далее X сокращается, так что исходная тема оказывается представленной элементом 'Лиссабон'.

Характерные выразительные эффекты синекдохи и метонимии — сочетание большой конкретности с лаконичностью и индизказательностью, вовлекающими читателя в своего рода работу по отгадыванию и восстановлению целого, — объясняются действием ПВ КОНКР и СОКР, применяемых при выводе этих текстов.

#### 4.2. КОНКР через ПВ

Важнейший тип РАЗВЕРТЫВАНИЯ представляет КОНКР тем, предрасполагающих к применению этого ПВ, — об этом см. в главе «О приемах выразительности» (п. 3), где отмечена органическая связь темы 'навязчивость' с таким ПВ, как ПОВТОРЕНИЕ.

### Примечания

<sup>1</sup> Приращение, неизбежное при КОНКР, может быть с точки зрения выражения темы нежелательным сразу в двух отношениях: в плане выразительности оно может представлять собой балласт, лишнюю материю, утяжеляющую построение; в тематическом плане оно может приводить к возникновению «паразитических» тем, затемняющих исходную. О проблеме приращений и способах их погашения см. *Жолковский, Щеглов 1971*: 38, примеч. 21; *Жолковский, Щеглов 1972*: 16–18.

<sup>2</sup> Большую группу ПВ составляют приемы подчеркивания. Подчеркивание может быть количественным и качественным. Количественным называется такое подчеркивание некоторого элемента, при котором он подается увеличенным по тем или иным измерениям — величине, громкости, яркости, значительности и т. д. (собственно УВЕЛ) — или по числу появлений в тексте (ПОВТ, РАЗБ).

<sup>3</sup> «...Если летописец говорит про злодеев-варягов, что мечи у них были «блещущи акы вода», ясно, что этот серо-белый плеск и мерцание <...> не имеют количества, и число значений, содержащихся здесь, нельзя описать даже в вероятностном приближении, потому что значений тут сколько угодно и все-таки оно одно и единственно определено, но не в математическом смысле» (*Палиевский 1966*: 233–234).

<sup>4</sup> Как это всегда бывает при СОКР, возможность СОКРАЩЕНИЯ того или иного элемента зависит от того, восстановимо ли целое по оставшейся части; в данном случае такая возможность была обеспечена на предыдущем шаге — выбором в качестве приращения именно характерной детали X-a.



## III. Увеличение

### 1. Определение

УВЕЛИЧЕНИЕМ (УВЕЛ)  $X$ -а называется замена его на 'большой  $X$ ', то есть на  $X$ , тем или иным способом увеличенный по сравнению с его нормальным видом. Подчеркнем, что при УВЕЛ один элемент заменяется одним же, а не несколькими; превращение  $X$ -а в два или несколько выходных элементов будет представлять собой другой ПВ (например, ПОВТ, ВАР, РАЗБ, о них см. ниже), каковой, впрочем, может сочетаться с собственно УВЕЛ (все или некоторые выходные элементы будут в этом случае 'большими').

### 2. Примеры УВЕЛИЧЕНИЯ

#### 2.1. УВЕЛ в чистом виде

Обратимся к плакату о высоких платформах, рассмотренному в главе о РАЗВЕРТЫВАНИИ (см. С. 130, *Рис. 1–2*), и подвергнем УВЕЛИЧЕНИЮ элемент 'человек падает с высокой платформы'; получим (1) или (2):

- (1) человек падает с очень высокой платформы;
- (2) человек падает с высокой платформы вниз головой.

УВЕЛ в чистом виде широко применяется в рекламе. Таковы, например:

- огромный крендель в качестве символа хлебной торговли (блоковский *крендель булочной*);
- огромная пуговица в витрине или над входом пуговичного магазина и т. п.; ср. другой способ подчеркивания темы 'торговля пуговицами' — множество пуговиц разного цвета и формы в той же витрине (ПВ ВАР);
- крупный план в кино.

Рассмотрим еще один пример УВЕЛ — предложенный С. М. Эйзенштейном способ подчеркивания такого тематического задания, как (3):

- (3) унос сабли от персонажа, разоружаемого врагами под видом светского приема.

— Куда же унесет адъютант саблю? — спрашивает Сергей Михайлович.

— В выход В!.. Самым коротким путем!.. — активно подсказывают студенты.

— Наоборот!.. В выход А! Самым длинным путем <...> с показом всем заинтересованным офицерам, что оружие взято.

(Нижний 1958: 67)

Здесь УВЕЛ проведено по двум измерениям: по длине пути и по степени публичности действия (которая непосредственно сказывается на дальнейшем развитии сюжета).

В фильме «Леди Гамильтон» («That Hamilton Woman», 1941) хрестоматийные слова адмирала Нельсона: «Британия ожидает, что каждый выполнит свой долг» — подвергаются подчеркиванию путем УВЕЛ по крайней мере по двум измерениям:

- по длительности: слова передаются с помощью сигнальных флажков
- и по степени публичности: сигнализацию читает весь флот.

Таким образом, УВЕЛ в этом примере во многом аналогично УВЕЛ в эпизоде с саблей<sup>1</sup>.

Можно различать:

1) собственно УВЕЛ, когда укрупняется тот или иной параметр подчеркиваемого предмета (размеры, громкость, длительность); и

2) позиционное УВЕЛ, при котором подчеркиваемый элемент становится в ту или иную «сильную позицию» — выносится на видное место:

- персонаж на сцене дополнительно освещается;
- памятник подсвечивается;
- слово естественного языка ставится в стиховой ряд с его тыняновской «теснотой» и «сукцессивностью»;
- слово в стихе ставится в рифменную позицию;
- фигура на картине располагается в точке золотого сечения и т. п.

В создании таких сильных позиций могут участвовать другие ПВ — ПОВТ, КОНТР, ПОД (соответствующие примеры см. Наст. изд. С. 145, 182, 191).

## 2.2. Высокие степени УВЕЛ

Один из частных случаев УВЕЛ — *доведение до крайней степени*. Так, в «Матроне из Эфеса»

все ситуации ввиду гротескного характера этого эпизода предстают увеличенными до крайности. Например, максимальная степень 'надругательства' — 'надругательство над мертвым', крайняя степень 'аскезы' — 'готовность к голодной смерти' и т. д.<sup>2</sup>

В фельетоне «Как создавался Робинзон»<sup>3</sup>

- элемент 'вечный образ Робинзона' берется Ильфом и Петровым как крайняя степень 'индивидуализма';
- подобным же образом для идеи 'наказание' крайней степенью будет 'смертная казнь' («высшая мера»);
- а для идеи 'униженная просьба' — ситуация 'валяется в ногах' (ср. сцену «Иван просит бояр присягать Димитрию» в «Иване Грозном» Эйзенштейна).

Еще более сильная ступень УВЕЛ — *гиперболизация*, или *преувеличение*, выводящее подчеркиваемый элемент за пределы правдоподобия. Примером могут служить

- всякого рода условные жанры, скажем карикатура (где элемент 'большая голова' может подчеркиваться путем УВЕЛ до размеров, превосходящих остальную часть тела);
- произведения типа «Путешествий Гулливера» и вообще сатирические, фантастические и гротескные тексты.

Такой выход за пределы правдоподобия можно констатировать и в отношении других ПВ.

### 3. Темы, предрасполагающие к УВЕЛ

Некоторые темы естественно предполагают операцию УВЕЛ в качестве средства их РАЗВЕРТЫВАНИЯ, а не простого подчеркивания.

Такова, например, тема 'изобилия и ренессансной мощи', входящая, в частности, в художественный мир Рабле. Она реализуется в виде гиперболизированных фигур и их действий (подвиги Гаргантюа и Пантагрюэля).

Другой пример подобной темы — 'богатейство' (Геракл, Илья Муромец).

## Примечания

<sup>1</sup> О других ПВ, примененных в этом эпизоде, см. Наст. изд. С. 64, 110 (примеч. 39).

<sup>2</sup> О структуре этой новеллы из «Сатирикона» Петрония см. Щеглов 1970.

<sup>3</sup> См. фельетон «Как создавался Робинзон» и его разбор: Жолковский, Щеглов 1971: 48; Жолковский, Щеглов 1975: 164; Жолковский, Щеглов 2014б: 67–68.

## IV. Повторение

### 1. Определение

ПОВТОРЕНИЕМ (ПОВТ)  $X$ -а называется его замена на несколько элементов  $X_1, X_2, X_3, \dots$ , раздельно воспроизводящих  $X$  без существенных изменений. Важно, чтобы это воспроизведение  $X$ -а было более частым, или более регулярным, или еще в каком-либо отношении более заметным по сравнению с нормальной встречаемостью в тексте данного типа на данную тему. Так, буква «е» — одна из наиболее часто повторяющихся в русском тексте. Однако для того чтобы констатировать ПОВТ буквы «е» как применение приема выразительности, надо, чтобы она не просто встречалась часто, а либо гораздо чаще нормы, либо через определенные интервалы, либо в строго определенных позициях — скажем, в начале всех значащих слов, или в начале всех предложений, или во всех ударных слогах и т. п.

### 2. Функции ПОВТОРЕНИЯ

Прием ПОВТ может выполнять две разные функции: задачу либо простого закрепления элемента  $X$  в памяти воспринимающего, либо упорядочения художественной конструкции и подчеркивания входящих в нее элементов. В настоящей работе нас больше интересует вторая функция, являющаяся частным случаем самой общей установки на повышение выразительности темы.

Примером первой функции (о которой речь дальше не пойдет) может служить неоднократное повторение обстоятельств дела в детективном повествовании, имеющее целью добиться усвоения читателем «условий задачи», нередко достаточно сложных; аналогичную роль в музыке играет буквальное повторение темы, непосредственно следующее за ее первоначальным изложением.

Упорядочение и подчеркивание связаны следующим образом: многие ПВ, в частности ПОВТ (а в других случаях — КОНТР, ВАР, ПОД), создают некоторую конфигурацию, внося в аморфный материал организацию, упорядоченность; повторяемый элемент, попадая в ключевые позиции этой конфигурации (например, в рифменную позицию), подчеркивается. Тем самым в случае ПОВТ его подчеркивание оказывается двойным — как чисто количественным, так и позиционным.

ПОВТ лежит в основе большого круга метрических и ритмических закономерностей, составляющих целый уровень поэтического языка.

Но и на более «содержательных» (более близких к теме) уровнях текста ПОВТ играет важную роль. Эйзенштейн писал о «цепи ритмических повторностей», проходящих через всю вещь и имеющих целью возратить внимание читателя к существенным элементам темы.

### 3. Типы и примеры ПОВТ

#### 3.1. ПОВТ в чистом виде

Простое ПОВТ встречается прежде всего в простых литературных жанрах — сказках, песнях, былинах.

Примером может служить баллада Пушкина «Будрыс и его сыновья» (из Мицкевича), где сюжетный мотив 'привоз невесты-полячки вместо военных трофеев' подчеркнут троекратным повтором почти в одинаковой форме (*Снег на землю валится, Сын дорогою мчится* и т. д.).

Заметим, что при этом ПОВТОРЕНИЮ подвергается не только действие (поездка за добычей и привоз невесты), но и персонаж: в сюжете фигурируют три сына, что является, по сути дела, утроением одного глубинного персонажа 'сын'. Заметим также, что ПОВТ действия и ПОВТ персонажа (или предмета), хотя и часто сопутствуют друг другу, в принципе независимы. Возможно ПОВТ действия без ПОВТ персонажа (ср. разного рода троекратные попытки, совершаемые одним персонажем) и ПОВТ персонажа без ПОВТ действия.

Примером последнего может служить удвоение персонажа 'лакей Журдена' в той сцене «Мещанина во дворянстве», где Журден для выполнения одного действия (взять халат) вызывает подряд двух лакеев (дейст. 1, явл. 2):

Г-н Журден: Лакей!

Первый лакей. Что угодно, сударь?

Г-н Журден. Другой лакей!

Второй лакей. Что угодно, сударь?

Г-н Журден (*снимает халат*). Держите.

ПОВТ в чистом виде можно особенно часто наблюдать на низших уровнях художественного текста.

Например, в стихотворном языке повторяются одинаковые метрические единицы (стопы, стихи), последовательности звуков (рифмы, ассонансы, аллитерации).

#### 3.2. Ритмическое и неритмическое ПОВТ

ПОВТОРЕНИЯ любых элементов (персонажей, сюжетных ходов, предметов, звуков и их сочетаний, метрических единиц и т. д.) могут быть либо *ритмическими*, т. е. следовать некоторой простой формуле

(заранее известной читателю или быстро усваиваемой), либо *неритмическими*, т. е. носить нерегулярный характер (и, возможно, даже не осознаваться читателем).

Примерами ритмического ПОВТ являются: рифмы (в рифмованном стихе), припевы в песне, аллитерации (в древнегерманском или современном сомалийском стихе), сюжетные повторы в сказках, балладах и других фольклорных жанрах.

Примерами неритмического ПОВТ могут служить: рифма (в белом стихе), аллитерация и ассонанс (в современных стихотворных системах, в том числе в русском стихе), необязательные сюжетные повторы в развитых литературах.

Та функция упорядочения художественного текста, о которой упоминалось выше, выполняется в первую очередь ритмическими повторами, функцию же подчеркивания несут в равной мере оба типа ПОВТ.

#### 4. Темы, предрасполагающие к ПОВТ

Скажем несколько слов о применении ПОВТ в качестве способа РАЗВЕРТЫВАНИЯ. Соответствующими темами будут 'однообразие', 'навязчивость', 'регулярность'.

Как было замечено Шкловским,

Бобчинский и Добчинский представляют собой результат удвоения персонажа.

По-видимому, подобное ПОВТОРЕНИЕ одного персонажа в нескольких лицах при иллюзорных различиях между ними типично для Гоголя (ср. пару Иван Иванович и Иван Никифорович в «Повести о том, как поссорился...» и там же пару «Иван Иванович» и «другой Иван Иванович»).

Очевидно, что здесь ПОВТ выражает тему 'однообразия, одноликости', входящую в поэтический мир Гоголя.

Другой пример ПОВТ в роли средства КОНКР —

рассказ Аркадия Аверченко «Поэт», в тексте которого неоднократно повторяются стихи поэта, пытающегося навязать их редактору журнала<sup>1</sup>. Таким способом в подчеркнутом виде разворачивается тема 'назойливость' (ср. возможный более слабый вариант, в котором вся история многократного навязывания редактору одних и тех же стихов сохранялась бы, но самый текст стихов не повторялся бы).

Одной из центральных тем поэзии Пастернака можно считать (1)

(1) великолепие, интенсивность, яркость бытия<sup>2</sup>.

Одной из подтем этой темы, естественно, оказывается

- (2) количественное изобилие, большое число, ср. строчки типа:

*Объятье в тысячу обхватов;*

*Мильоном синих слез;*

*...И я урод, и счастье сотен тысяч / Не ближе мне пустого счастья ста;*

*Года по горло погружались в воду, / Потоки новых запружали брод;*

*И целая их череда / Составилась мало-помалу / Тех дней единственных, когда /*

*Нам кажется, что время стало;*

*Толпы лиц шишают с ног;*

*Общупай все глубы и дупла;*

*И вспомню я всех и зальюсь я слезами....*

В этом ряду находят себе место и характерные пастернаковские перечисления:

- (3) *Великолепие выше сил / Туши и сепии и белил, / Синих, пунцовых и золотых / Львов и танцоров, львиц и франтих. / Реянье блузок, пенье дверей, / Рев карпузов, смех матерей. / Финики, книги, игры, нуга, / Иглы, ковриги, скачки, бега...*

Пример (3) мы выбрали из огромного множества других перечислений ввиду его особой знаменательности. Это перечисление не просто длинное, оно и в ряде других отношений пронизано идеей многочисленности.

Так, многие перечисляемые объекты сами стоят во множественном числе.

В одной из строчек они организованы в пары, т. е. множества внутри множества (ср. формулы типа *Русские и украинцы, узбеки и казахи...*, выражающие идею 'все, и притом много').

Далее, перечисление отдельно прилагательных и отдельно существительных, к которым они относятся, дает эффект умножения предметов ввиду возможности сочетать каждое прилагательное с каждым существительным.

Приведем примеры, показательные в том отношении, что тема, выражаемая через перечисление (тема 'всё, много'), прямо названа поэтом в связи с перечислением:

- (4) *Здесь будет всё: пережитое, / И то, чем я еще живу, / Мои стремления и устои, / И виденное наяву / <...> / Ко мне бегут мои поступки, / Испытанного гребешки. / Их тьма, им нет числа и сметы...; Тогда ночной фиалкой пахнет всё: / Лета и лица. Мысли. Каждый случай...*

Очевидно, что в этих примерах перечисление, то есть ПОВТОРЕНИЕ однородных членов предложения, есть прежде всего способ РАЗВЕРТЫВАНИЯ темы 'всё, много, все', а не подчеркивания какой-то другой темы (как в примере с Будрысом).

По-видимому, пример с двумя лакеями Журдена также может быть понят как КОНКР (имеющая внешний вид ПОВТ) тематического элемента 'излишество', скрытого в теме 'глупая, без надобности демонстрация богатства'.

Можно представить себе и случаи более сложной зависимости между темой и ПОВТ как средством ее КОНКРЕТИЗАЦИИ.

Так, для стихотворного языка Ахматовой характерно отмеченное еще Б. М. Эйхенбаумом (*Эйхенбаум 1969: 122–130*) повторение одинаковых гласных (например, *Высокие своды костела, / Синей, чем небесная твердь* — в первой из этих строк три ударных *О*, во второй — три *Е*).

Это можно поставить в один ряд с явлениями других уровней ахматовского текста (рифма, лексика, интонация, поза лирического героя), общей чертой которых можно считать тематический элемент

- (5) наивность, бесхитрость, инфантильность, простоватость, нескладность...

Другими КОНКР такой 'наивности...' могут служить:

- (6) частые глагольные и вообще морфологически одинаковые рифмы: *стонешь/тонешь, звучит/сидит, разлучится/научится, холмисты/тенисты.*

- (7) поза наивных, прожектерских мечтаний типа «буду делать то-то»: *Боже, мы мудро царствовать будем, / Строить над морем большие церкви / И маяки высокие строить. / Будем беречь мы воду и землю, / Мы никого обижать не станем; / И ты палкой чертишь палаты, / Где мы будем всегда вдвоем; Ты милый и верный, мы будем друзьями... / Гулять, целоваться, стареть...*

- (8) типичный для Ахматовой союз *только* в смысле *но* (см. *Эйхенбаум 1969: 97–98*), придающий речи несколько инфантильную интонацию:

*Был он грустен или тайно-весел, / Только смерть — большое торжество; Только нашей земли не разделит. / На потеху себе супостат.*

Прямолинейные повторы одних и тех же звуков во всех ударных позициях стиха и одной и той же части речи в рифменной позиции, по-видимому, можно считать проведением указанного



тематического элемента ('наивность, бесхитрость...') на низших уровнях стихотворного текста. Поэтому функцией этих повторов является не подчеркивание (УВЕЛ), а скорее РАЗВЕРТЫВАНИЕ определенной темы — (5) — в фигуру, внешне совпадающую с результатами ПВ ПОВТОРЕНИЕ.

Ср., напротив, бесспорно подчеркивающую роль аллитераций и ассонансов в случаях типа хрестоматийного *Чуждый чарам черный челн* (Бальмонт) или *Мы с тобой — над волной голубой, / Над волной берегов перебой; / И червонное солнца кольцо, / И — твоё огневое лицо* (А. Белый), где повторы призваны повысить звучность стиха, т. е. в конечном счете подчеркнуть высказываемое.

### 5. Дополнение ПОВТ другими ПВ

Вернемся к собственно ПОВТ как разновидности подчеркивания. Из приведенных примеров видно, что ПОВТ охотно применяется в простых жанрах (фольклор) и на низших уровнях художественного текста (звуковая организация стиха). Точнее, именно в этой сфере ПОВТ может применяться изолированно от других приемов подчеркивания.

Сравнительная редкость простого ПОВТ вызвана причинами, как общими для всех ПВ, так и специфическими для данного приема.

Во-первых, в достаточно развитом искусстве действует тенденция к сокрытию ПВ (по известной формуле «искусство — это когда незаметно искусство»); поэтому ПВ обычно применяются в тех или иных комбинациях, взаимно скрывая друг друга.

Во-вторых, ПОВТ в чистом виде есть прием достаточно элементарный, противопоказанный сложным и утонченным художественным построениям; уместное в неизобразительных видах искусства (музыка, архитектура, орнамент) и на низших уровнях других искусств, оно тем менее желательно, чем отчетливее установка на создание иллюзии естественности и живой жизни.

В-третьих, прием ПОВТ существенно связан с категорией 'тождество/различие': ПОВТ тем эффективнее, чем более подчеркнуто тождество повторяемого. Но способом подчеркивания тождества часто является различие: тождество лучше всего выступает на фоне различий (и наоборот).

Поэтому более выразительным по сравнению с чистым ПОВТ будет ПОВТ с теми или иными вариациями. Они могут состоять в осложнении повторяемого элемента X в количественном отношении (степень) или в качественном (контраст, различие). В первом случае ПОВТ соединяется с УВЕЛ и дает усиленное ПОВТ, или НАРАСТАНИЕ, во втором случае — оно дает соответственно ПОВТ, или ВАР

с контрастом (см. ниже). Заметим, что таким образом ПОВТ оказывается субстратом более сложных приемов.

Термин «повторение» часто применяется к сюжетным формулам типа ‘многократные попытки при решении трудной задачи’, простейшим примером чего может служить сказка о золотом яичке, которое «дед бил-бил, не разбил, баба била-била, не разбила». Однако в большинстве подобных случаев ПОВТОРЕНИЕ оказывается осложнено другими приемами.

Рассмотрим идеализированный пример:

(9) Персонаж А пытается выполнить задачу X.

Легко представить себе несколько вариантов развития действия. Первый:

(10) А делает первую попытку, А делает вторую попытку, А делает третью попытку — все безуспешно.

Здесь тема ‘трудность задачи X’ обработана приемами КОНКР и ПОВТ: сначала она РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ в ситуацию ‘А делает попытку, но безуспешно’, каковая затем и ПОВТОРЯЕТСЯ три раза.

Второй вариант:

(11) А делает попытку, А делает более сильную попытку, А делает еще более сильную попытку — но безуспешно.

Здесь та же тема выражена с применением тех же приемов плюс УВЕЛ; эквивалентным утверждением будет следующее: тема выражена с помощью приемов КОНКР и того, что можно назвать усиленным ПОВТ, или (НАР).

Третий вариант:

(12) А делает первую попытку, А делает вторую попытку, А делает третью попытку — и на этот раз выполняет X.

Здесь тема более сложная: ‘А успешно справляется с трудной задачей X’. Элемент ‘трудная задача’ выражен здесь так же, как в случае (10), а элемент ‘А справляется с задачей’ развернут в ситуацию ‘А выполняет X’, которая затем подчеркивается с помощью приема ОТКАЗ (который, в свою очередь, подчеркнут двукратным ПОВТ: две ‘неудачные попытки’ сменяются ‘удачной’; об ОТКАЗЕ см. *Жолковский, Щеглов 1974: 41–88, Жолковский, Щеглов 1981* и специальную главу в Наст. изд. — С. 226–252). При этом подчеркивание одного элемента темы (‘трудная задача’) и подчеркивание ОТКАЗА к другому элементу (‘А решает задачу’) совмещены (оба раза давая ‘повторение попытки’).

Четвертый вариант:

- (13) А делает попытку, А делает более сильную попытку, А делает еще более сильную попытку — и на этот раз выполняет Х.

Анализ этого варианта в духе трех предшествующих мы предоставим читателю. Разберем вместо этого более сложные случаи (14) и (15).

- (14) А делает первую попытку, А делает вторую попытку, А прекращает попытки, затем А делает третью попытку — и выполняет Х.

Здесь тема 'А успешно справляется с трудной задачей Х' выражена почти так же, как в случае (12), с той разницей, что теперь ситуация 'А выполняет Х' подчеркнута не только ОТКАЗОМ, но и ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ (см. Жолковский, Щеглов 1974; Наст. изд. С. 230–233): 'усилия А сначала падают до нуля, а затем возобновляются и имеют успех'.

Некоторым усовершенствованием варианта (14) будет (15), где ОТК-ДВ, подчеркивающее ситуацию 'А выполняет Х', СОВМЕЩЕНО с самой этой ситуацией:

- (15) А делает первую попытку, А делает вторую попытку, А прекращает попытки таким образом, что задача Х оказывается выполненной.

Если варианты (10)–(14) входят в традиционный репертуар фольклорных сюжетов, то вариант (15) встречается и в более сложных жанрах. Можно привести примеры его использования в кино (ср. сюжеты (16) и (17)).

- (16) В итальянском фильме «Операция “Святой Януарий”» («Operazione San Gennaro», 1966) жулики пытаются взломать сокровищницу, покрытую кристаллическим стеклом; чтобы разбить стекло, необходимо ударить по нему в некой ключевой точке. После многократных попыток найти эту точку жулик, отчаявшись, отбрасывает молоток. Падая, молоток попадает в нужное место, и стекло разбивается.

- (17) В польском фильме «Счастливчик Антони» («Szczęśliwy Antoni», 1960) герою нужно удалить со своего участка танк, оставшийся там со времен войны. Он всячески пытается привести танк в движение, сверяясь с инструкцией, заводя его, нажимая на кнопки, крутя рычаги и т. п. Наконец, отчаявшись, злобно пинает танк ногами. Танк едет.

В примерах (10)–(17) мы постепенно удалялись от чистого ПОВТ в сторону более сложных конструкций, в которых оно дополнено

другими ПВ. Конструкциями, ближе всего примыкающими к ПОВТ и основанными на нем как на субстрате, являются усиленное ПОВТОРЕНИЕ (= НАРАСТАНИЕ; см. главу о ПВ ПРЕДВЕСТИЕ (п. 4.3) — Наст. изд. С. 208–215). Другим ПВ, близким к ПОВТ, является РАЗБИЕНИЕ, которому посвящена отдельная глава (Наст. изд. С. 253–258).

### Примечания

<sup>1</sup>Ср. п. 7 главы о ВАРЬИРОВАНИИ (Наст. изд. С. 168–169).

<sup>2</sup>См. подробнее Жолковский 1980; Жолковский 2011: 520–561.

## V. Проведение через разное, или варьирование

### 1. Определение и общие замечания

#### 1.1. Определение

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

#### 1.2. Важнейшие свойства ВАР

1.2.1. Если, как было сказано выше, результатом действия системы ПВ в целом можно считать художественное варьирование (в широком смысле слова) темы, то функцией данного ПВ является ее варьирование в узком и специальном смысле, так что он может претендовать на роль ПВ *par excellence*.

С помощью ВАР тема  $X$  преобразуется в набор элементов, отношения между которыми характеризуются как 'простое различие', 'разность как таковая' — в отличие от более специфических отношений между элементами, получаемыми применением других ПВ, ср. отношения тождества (ПОВТ), контраста (КОНТР), неполного отображения и временного предшествования (РАЗБ, СОКР, ПОД).

1.2.2. Участие ВАР в создании совокупного художественного эффекта основано на двух аспектах этого ПВ, зафиксированных в его определении: на *множественности* РАЗВЕРТЫВАНИЙ темы  $X$  и на их *различности*. Каждый из этих аспектов играет определенную роль в выразительном плане, имея свои плюсы и минусы. Множественность РАЗВЕРТЫВАНИЙ дает эффект подчеркивания, энергичного внушения темы<sup>1</sup>. Более того, множественность РАЗВЕРТЫВАНИЙ иногда оказывается необходимой для правильного восприятия темы читателем.

При РАЗВЕРТЫВАНИИ темы всего в один элемент имеется опасность ее неоднозначного прочтения: ведь изолированное изображение в принципе может выражать не только «нужную» тему  $X$ , но также и «ненужные» темы  $Y, Z$  и др. При РАЗВЕРТЫВАНИИ  $X$ -а в несколько элементов эта опасность ошибочного вчитывания в текст «паразитических» тем уменьшается: то, что повторяется во всех элементах, воспринимается как их тема.

В том же направлении работает и различность развертывающих тему элементов: то, что какие-то их части не повторяются, исключает

восприятие этих частей как РАЗВЕРТЫВАНИЙ каких-либо «ненужных» тем. Различия помогают выявлению темы и в силу того общего положения, что всякое различие между сходными объектами, в особенности контрастное, подчеркивает тождество (см. об этом Жолковский, Щеглов 1973: 76–80; п. 7.3).

1.2.3. Наконец, разность изображений при ВАР выполняет еще одну важную функцию: она камуфлирует тему *X*, препятствуя ее выпячиванию (которое может оказаться нежелательным результатом множественности КОНКРЕТИЗАЦИЙ, как, например, при ПОВТ).

Следует сказать и о минусах обоих аспектов ВАР. Множественность элементов является потенциальным источником количественной избыточности, громоздкости и неэкономности построения, а чрезмерная их разность может делать построение рыхлым, бессвязным, неорганичным. Оба недостатка могут быть компенсированы СОВМЕЩЕНИЕМ результатов ВАР (см. ниже).

## 2. Примеры ВАР

### 2.1. ВАР в чистом виде

Многочисленные примеры простого ВАР находим в комедиях Мольера, склонность которого к варьированию одних и тех же черт характера или положений общеизвестна<sup>2</sup>.

Простым и в то же время достаточно художественным примером ВАР могут служить многие страницы из «Азбуки» А. Н. Бенау, в которой (как и во многих подобных «Азбуках») каждая буква разворачивается в серию изображений предметов и понятий, названия которых начинаются на эту букву; см. Рис. 1.

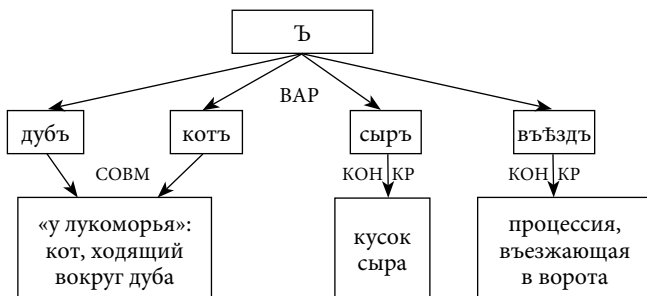


Рис. 1

Так, буква «Ъ» разворачивается в несколько слов и соответствующих им изображений ‘дубъ’, ‘котъ’, ‘сыръ’, ‘въѣздъ’. Каждое из этих изображений пространственно отделено от других (например, ‘кот у дуба’ и ‘сыр’ помещены в «Азбуке» в отдельных кружках). На первом шаге выражения темы ВАР

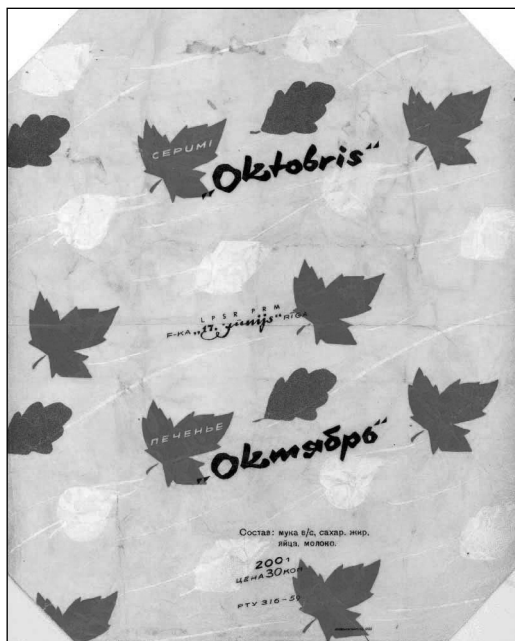
не осложнено никакими другими ПВ; на втором шаге — при переходе от слов к изображениям — в двух случаях ('сыръ' и 'въздъ') имеет место простое КОНКР, а в двух других — СОВМ: 'котъ' и 'дубъ' связаны в известную ситуацию 'у лукоморья' и помещены в один кружок.

## 2.2. VAR, осложненное СОВМ

В случае с буквой «Ъ» прием VAR осложнен СОВМ — правда, лишь в одной части картины. Однако в большинстве других картин той же «Азбуки» СОВМЕЩЕНИЕМ обрабатываются все изображения, получающиеся в результате VAR (см. Рис. 3–4).

Подобное сочетание VAR с СОВМ — характерный пример того, о чем говорилось выше: VAR приводит к умножению элементов, а СОВМ сокращает их число, повышая органичность и экономность построения и скрывая прием<sup>3</sup> (о дополнении VAR другими ПВ речь пойдет в п. 9.1.)

Рассмотрим еще один пример из области графических и декоративных искусств — рекламную обертку печенья «Октябрь», орнаментированную красными кленовыми листьями.



Как явствует из надписи, темой рисунка является 'октябрь', то есть перед нами одно из многочисленных произведений на тему времен года, вроде рисунков в календарях или букварях, где, например, идея 'осень' иллюстрируется

серией картинок: падающие листья, грибник в лесу, школьники за партами и т. п. В данном случае автор решил провести тему через две такие картинки — (1) и (2):

- (1) октябрь — осенний месяц, увядание природы;
- (2) октябрь — месяц, связанный с революционной годовщиной.

Переход от указанной темы к тексту, т. е. к рисунку, можно представить в виде следующей схемы (см. Рис. 2).

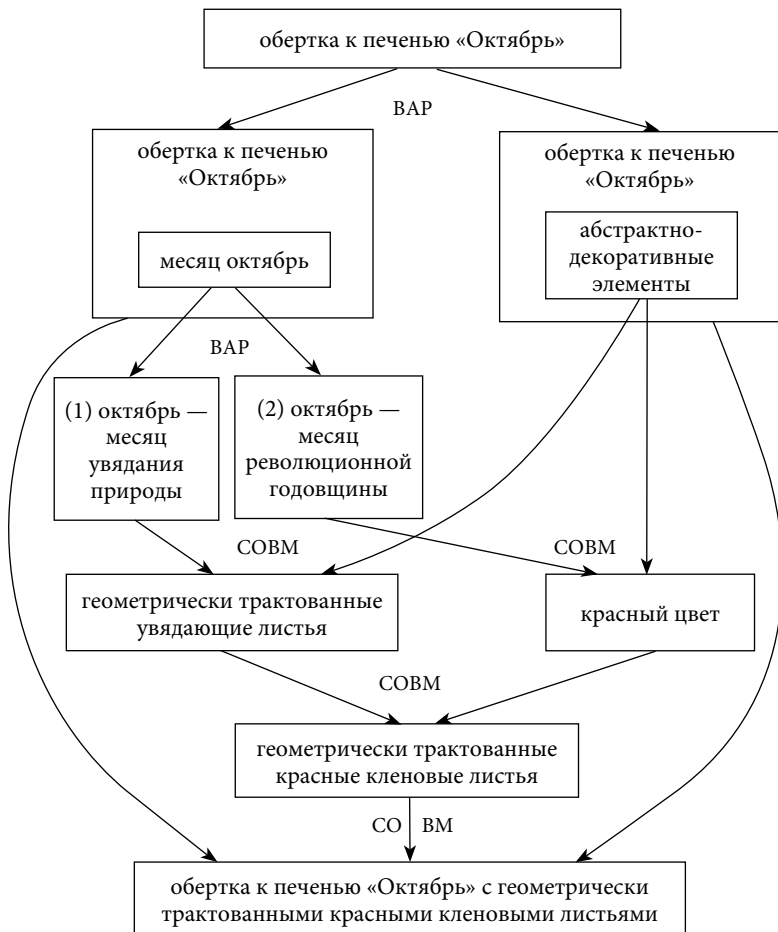


Рис. 2

Как видим, автор нашел нетривиальное решение темы. Во-первых, оказался учтенным жанр произведения (орнамент предпочитает абстрактные мотивы), так что от элемента (2) взят только 'красный цвет',



а от элемента (1) — ‘лист’, имеющий давнишние традиции в искусстве орнамента и трактованный художником условно-геометрически. Во-вторых, автор не удовлетворился чистым ВАР (можно представить себе обертку, где отдельно изображались бы красный флаг и желтый лист, хотя бы и трактованные геометрически) — вслед за ВАР опять-таки применено СОВМ.

### 3. Проблема организации ‘разности’

#### 3.1. Понятие признака (шкалы); использование одного признака

В силу ряда соображений (большая выразительность; погашение «ненужных» тем; выражение темы ‘всё’), как правило, желательна та или иная организация ‘разности’ при ВАР. Логику этой организации можно представить себе следующим образом.

Сначала подбираются те признаки, или шкалы (двухзначные или многозначные), через разные значения которых будет проводиться тема<sup>4</sup>. В самом простом случае может быть взят всего один признак.

Так, в музыке одна и та же мелодия может, упрощенно говоря, проводиться через разное по признаку ‘высота’, исполняясь в разных регистрах.

Другой пример: обнаженные фигуры мужчины и женщины (скульптура «Aux morts» у входа на кладбище Пер-Лашез); здесь тема ‘человек’ проводится через два разных значения признака ‘пол’.

Особым признаком можно считать признак, условно называемый далее ‘множество разных предметов и явлений действительности’. Он является, по существу, чисто номинальным и граничит с отсутствием всякого признака и всякой организации «разности», поскольку его значениями являются любые наблюдаемые вещи; примеры см. на Рис. 3. (Кстати, и здесь на помощь часто приходит ПВ СОВМ, повышающий органичность конструкции, которая без него оставляла бы впечатление некоторой рыхлости.)

#### 3.2. Использование нескольких признаков их СОВМЕЩЕНИЙ

Более частым случаем является ВАР через несколько разных признаков. Примером ВАР через два разных признака с последующим СОВМ может служить случай с ‘ураганом’ и ‘улицей’ из «Азбуки» Бенау. Очевидно, что Рис. 3(a) чрезмерно упрощает строение этой картины, так как различия между ‘ураганом’ и ‘улицей’ не только в том, что это разные предметы, но и по признакам: 1) ‘процесс/предмет’; 2) ‘природа/цивилизация’. ‘Ураган’ СОВМЕЩАЕТ в себе первые значения этих признаков, а ‘улица’ — вторые (см. Рис. 4); в принципе возможно и иное СОВМ этих значений (на Рис. 4 оно обозначено пунктиром).

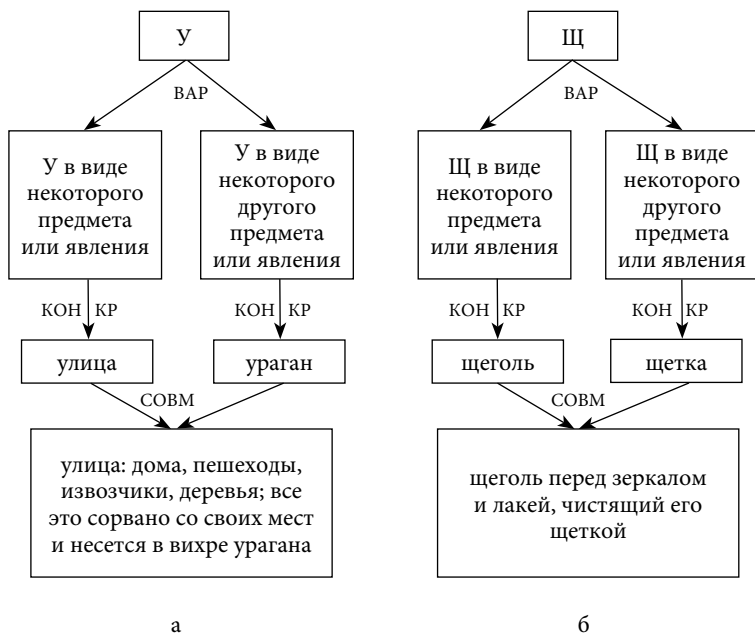


Рис. 3

### 3.3. Организация значений признаков

Обеспечение максимальной разности в пределах одного признака может достигаться (а) выбором полярно контрастных значений этого признака или (б) выбором значений, равномерно рассеянных по шкале, т. е. отстоящих друг от друга на расстояние, максимально возможное при данном количестве значений.

(а) *Полярные значения признака* (этот случай имеет общее с приемом КОНТР: некоторая тема А проводится через два таких разных значения признака  $q$ , которые находятся друг с другом в контрастном отношении).

Таков, в частности, уже приводившийся пример с мелодией, проходящей в разных регистрах, если взять два крайних регистра (самый высокий и самый низкий). Пример с мужчиной и женщиной как двумя контрастными значениями признака 'пол' относится сюда же, с той разницей, что шкала включает всего два элемента, которые и могут считаться полюсами.

(б) *Равномерное рассеяние по шкале.* В идеализированном примере с мелодией этому соответствовало бы проведение мелодии не только через две крайние октавы, но и, скажем, через одну промежуточную, отстоящую одинаково от обеих крайних.

Аналогично тому, как пара ‘мужчина и женщина’ представляла собой одновременно и два полюса некоторой шкалы и исчерпывала собой всю шкалу, при равномерном рассеянии возможен частный случай, когда выбираются все (все 3, все 4 и т. д.) значения признака.

Так, на плакатах и в некоторых других прикладных жанрах идея ‘человек, человечество’ часто выражается с ВАР по признаку ‘цвет кожи’, причем изображаются фигуры, представляющие все три основные расы — белую, черную и желтую (тем самым конкретизируется тематический элемент ‘все’; ср. п. 8).

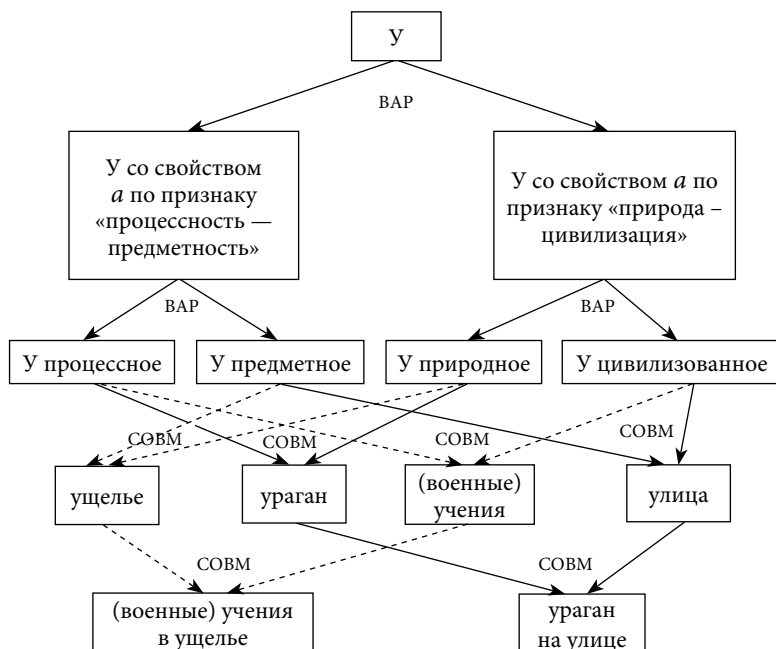


Рис. 4

### 3.4. Выбор одного значения от каждого признака

Если признаков (шкал) выбирается несколько, то каждая шкала может быть представлена всего одним из своих значений.

Пример: отрывок из «Метаморфоз» Овидия (X, 90–105), где пение Орфея производит чудесное действие, заставляя двигаться неподвижное, в частности деревья. На поле, где Орфей исполняет свои песни, приходят разные деревья: *tiliae molles* («мягкие липы»), *innuba laurus* («безбрачный лавр»; намек на историю с Дафной), *coryli fragiles* («хрупкий орешник»), *fraxinus utilis hastis* («ясень, полезный для изготовления копий»), *acerque coloribus impar* («и клен с листвою неоднородного цвета»), *amnicolae salices* («ивы, растущие у рек»)

и др. Как можно заметить, «разность» достигнута за счет разброса признаков ('мягкость/твердость', 'место в мифологии', 'прочность/хрупкость', 'использование человеком', 'цвет', 'типичное местопребывание'), но внутри каждого признака взяты не разные значения, а лишь по одному (т. е. отсутствуют пары типа: 'ивы, растущие у рек' — 'сосны, растущие в горах'; 'хрупкий орешник' — 'прочный дуб' и т. п.).

#### 4. Проведение через разные сферы текста

##### 4.1. ВАР через предметную и орудийную сферы

Случай, когда от каждого признака (шкалы) берется лишь *одно значение*, является достаточно распространенным. Этого можно было бы ожидать а priori, так как часто тема проводится через «далекие» признаки, т. е. такие, отношение которых к ней неочевидно (ср. ниже, п. 4.2). Когда она к тому же проводится через *разные значения* таких признаков, то результат часто производит впечатление излишней художественной акробатики.

Рассмотрим один довольно распространенный случай ВАР с использованием признака, далекого от обрабатываемой темы.

Организация разности может выражаться, между прочим, в том, что признаки (шкалы) берутся из двух качественно различных сфер художественного построения: (1) *предметной* сферы, сферы действительности в широком смысле слова, т. е. «того, о чем говорится» в тексте, и (2) сферы *поэтических орудий* — композиции, рифмовки и т. п., т. е. того языка, на котором пишется данный текст. Большинство приводившихся до сих пор примеров иллюстрировало ВАР в пределах предметной сферы. Если же признак, через значения которого проводится тема, принадлежит к орудийной сфере, а сама тема имеет «предметный» характер (является *темой первого рода*, см. Жолковский, Щеглов 1975: 150–152; Жолковский, Щеглов 2014б: 46–48), то возникает ситуация проведения через далекий признак.

Приведем пример одновременного проведения темы через обе сферы. В строчке из пушкинской «Полтавы» *Он весь как божия гроза* реализуется тема

- (3) Петр во весь рост (в противоположность его изображению по частям в предыдущих стихах).

Эта тема проводится через три разных компонента поэтического языка: 1) непосредственно-изобразительный уровень; 2) тип описания (буквальное описание / троп); 3) метрико-синтаксический уровень (совпадение / несовпадение членения на строки с синтаксическим членением текста). Первый компонент относится к предметной сфере, два других — к орудийной.

На непосредственно-изобразительном уровне в этой строке впервые после ряда отдельных деталей (...Его глаза / Сияют. Лик его ужасен. / Движенья быстры...) дается фигура в целом (Он весь...).

В плане типов описания КОНКРЕТИЗАЦИЯ темы (3) состоит в том, что, в отличие от предыдущих (и последующих) строк, содержащих лишь буквальные описания происходящего, в данном стихе применен единственный во всем фрагменте троп; иначе говоря, «обычное», прозаическое описание сменяется «необычным», «сильным», поэтическим.

Наконец, на метрико-синтаксическом уровне данная строка — единственная, где синтаксическое и стиховое членения текста совпадают: РАЗВЕРТЫВАНИЕ входящего в тему (3) элемента 'цельность (vs дробность, расчлененность)' дает в результате цельность как самой фразы (она не дробится границами стихов в отличие от переносов типа *Его глаза / Сияют*), так и стиха (он не дробится границами фраз — точками — в отличие от *Движенья быстры. Он прекрасен*)<sup>5</sup>.

Таким образом, тема (3) выражается целым ансамблем средств от наглядного показа до незаметного — «музыкального» — внушения. В роли этих средств выступают значения трех признаков, названных выше. Как это часто бывает при проведении через разные сферы текста, результаты ВАР СОВМЕЩЕНЫ в одном и том же фрагменте текста (теоретически возможно и отсутствие СОВМ: тема могла бы выражаться сначала в одной сфере, потом в другой).

Проблема проведения темы через предметную и орудийную сферы рассматривалась С. М. Эйзенштейном. Сравнивая два эскиза кинокадров, изображающих баррикаду, он отдает предпочтение тому из них, который разворачивает тему 'борьба' не только в непосредственном изображении баррикады, но и в элементах языка данного вида искусства. Резюмируя результаты анализа, Эйзенштейн пишет, что соответствующий набросок

...буквально по всем признакам выражает идею борьбы: 1. По наиболее простому — предметно-изобразительному: картинка изображает баррикаду <...> 3. По линии наибольших обобщений: столкновение плоскостей, плоскостей и линий <...> 4. По линейной характеристике основного контура, прочитываемого как след целого процесса борьбы. <...> Совершенно ясно, что эта же тема должна была бы также последовательно пронизывать и свето-цветовое построение, где по-своему, своими средствами воплощалась бы эта метафора борьбы, помимо правильного бытового размещения цвета и световых пятен.

(*Эйзенштейн 1964–1971: II, 346–349*)

Как и в примере из «Полтавы», ВАР дополняется здесь СОВМЕЩЕНИЕМ всех разных элементов, выражающих тему в «разных сферах», в единый и непротиворечивый образ:

Все эти черты [1, 3 и 4. — А. Ж., Ю. Щ.] пронизывают друг друга и ничем не разрывают бытовую изобразительную целостность самого явления как такового.

(Там же: 348)

В работах *Жолковский 1974а; Жолковский 1974б; Жолковский 1976б* было показано, как основные инвариантные темы Пастернака проводятся в его стихах через обе названные сферы — предметную и орудийную.

Приведем пример, интересный тем, что понятие орудия материализуется здесь в виде реального инструмента художественного творчества — киноаппарата. Рассматривая выражение заданной темы на различных уровнях киноязыка, Эйзенштейн определяет те типы раскадровки (орудийная сфера), которые дадут оптимальное выражение темы, подобно тому, как в предметной сфере этой цели служат действия и взаимоотношения персонажей.

Тема 'конфликт между одним человеком (Дессалином) и группой людей' развертывается в предметной сфере в (4), а в орудийной — в (5):

- (4) Дессалин бежит, замахивается подсвечником, офицеры выхватывают сабли;
- (5) изображение отдельными кадрами бегущего Дессалина и выхватываемых сабель; съемка первого сверху, а вторых — снизу.

Отделение Дессалина от офицеров в изображении <...> да еще подчеркнутое разными направлениями точек съемки, даст зрителю нужное ощущение столкновения Дессалина с офицерами, позволит и в монтаже решить намеченную вначале постановочную задачу — дать отчетливо конфликт одного человека с группой людей.

(*Нижний 1958: 93*)

#### 4.2. Различие выразительных возможностей двух сфер

Из приведенных нами примеров ВАРЬИРОВАНИЯ через предметную и орудийную сферы становится ясным, почему последняя далека от «предметных» тем и в каком смысле она трудносовместима с ними. Если в предметной сфере можно достигнуть более или менее однозначного соответствия текста предметной же теме первого рода (о двух родах тем см. *Жолковский, Щеглов 1975: 150; Жолковский, Щеглов 1976: 13, 28* и далее), то единицы орудийной сферы могут быть соотнесены с предметными темами лишь постольку, поскольку у них удастся обнаружить общие дифференциальные признаки, которые, естественно, окажутся достаточно абстрактными (такими, как 'множественность', 'регулярность', 'величина', 'сходство / различие',

‘симметрия’, ‘оформленность / неоформленность’, ‘главность / подчиненность’ и т. п.).

Поясним сказанное на примере картинки из «Азбуки» Бенуа, посвященной твердому знаку. Выше (в п. 2.1) она была описана крайне приблизительно — так, как если бы ее темой было просто дать иллюстрации к словам, содержащим знак «Ъ». В действительности ее тема тоньше: автор находит изобразительное решение для, так сказать, внутреннего противоречия, скрытого в «Ъ», то есть для контрастных отношений (к/о) между двумя его фонетическими значениями: [j] — т. е. ‘йот’ — и [Ø] — т. е. фонетический ноль<sup>6</sup>.

Знаки Ъ = [j] и Ъ = [Ø] контрастируют, в частности, по признакам:  $Q_1$  = ‘количество звука’ ([j] — полный, [Ø] — редуцированный, нулевой);  $Q_2$  = ‘позиций в слове’ ([j] — только в середине слова, [Ø] — только в конце);  $Q_3$  = ‘конвенциональный статус буквы’ ([j] отражает фонетическую реальность, [Ø] — орфографическая условность).

Покажем, как эти контрастные отношения проецируются в орудийную сферу рисунка, т. е. в сферу его собственно графических свойств. Целиком провести их через графическую сферу, по-видимому, нельзя. Поэтому применяется КОНКР по частям: в теме (т. е. в этих к/о) выделяются компоненты, допускающие КОНКР в графической сфере.

Ими оказываются более абстрактные противопоставления, общие для явлений фонетики и графики:  $Q_1'$  = ‘количество’;  $Q_2'$  = ‘позиция’;  $Q_3'$  = ‘конвенциональный статус’. Конкретизируясь в графической сфере, эти признаки получают специфические для нее приращения и предстают как  $Q_1''$  = ‘размер на плоскости’;  $Q_2''$  = ‘положение в композиции рисунка’;  $Q_3''$  = ‘стиль изображения’. В результате рисунки, иллюстрирующие слова с соответствующими фонетическими значениями знака Ъ, противопоставляются по признакам  $Q_1''$ ,  $Q_2''$ ,  $Q_3''$ : рисунок к слову *въѣздъ* [vjezd] — большой ( $Q_1''$ ), расположен в центре картины ( $Q_2''$ ) и выполнен «реалистически» ( $Q_3''$ ), а рисунки к словам *сыръ*, *котъ* и *дубъ* — маленькие ( $Q_1''$ ), расположены по краям ( $Q_2''$ ) и оформлены в виде условных виньеток в рамках ( $Q_3''$ ).

Таким образом, как это нередко бывает при проведении через орудийную сферу, одни компоненты темы (здесь —  $Q_1'$ ,  $Q_2'$ ,  $Q_3'$ ) поддаются переводу на «далекий» язык, а другие остаются не переведенными на него (здесь — все тематические элементы, относящиеся собственно к фонетике и орфографии, к их «субстанции»). Они КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ только в естественной для них предметной сфере (здесь — в виде соответствующих слов и иллюстраций к значениям этих слов).

Итак, на языке орудийной сферы достаточно конкретная тема первого рода может быть выражена не с полной определенностью,

а лишь с точностью до одного-двух дифференциальных признаков, причем не обязательно самых главных и заметных в данной теме. Проведение темы через орудийную сферу, по сути дела, всегда означает РАЗВЕРТЫВАНИЕ в этой сфере ее отдельной части, аспекта или свойства (о КОНКР в части см. п. 3 главы о РАЗВЕРТЫВАНИИ)<sup>7</sup>.

Очевидно поэтому, что одна и та же единица или комбинация единиц орудийной сферы может служить проекцией весьма широкого круга конкретных тем первого рода. Так, эйзенштейновский контур баррикады мог бы в принципе быть использован для выражения иной темы, нежели 'борьба' (та же ломаная линия могла бы соответствовать, скажем, теме 'непостоянство, капризность'). Тем не менее такая неоднозначность соответствия между темой и текстом не подрывает утверждения о наличии самого соответствия, ибо названная ломаная линия вряд ли может соответствовать, например, темам 'идиллическое существование' или 'классическая ясность'. Иначе говоря, многозначность соответствия широка, но не безгранична, причем «правильное» прочтение орудийного РАЗВЕРТЫВАНИЯ темы возможно лишь в контексте ее других, прежде всего предметных КОНКР (см. выше о ВАР как средстве прояснения темы).

Так, в пушкинских строках *Я утром должен быть уверен, Что с вами днем увижусь я* трижды повторено у в начале слов, причем дважды (*уверен, увижусь*) в почти одинаковом фонетическом окружении. Нетрудно усмотреть в этом звуковом повторе выражение темы

(6) непреложное, с железной регулярностью совершающееся действие,

которая прямо высказана на предметном уровне в виде

(7) *уверен; должен; наступление дня вслед за утром.*

Тем дифференциальным признаком повтора, по которому устанавливается его соответствие теме, является свойство 'однотипность, неизменность'. Однако то же самое свойство позволяет повтору выражать в других случаях и другие темы.

Различие выразительных возможностей предметной и орудийной сфер имеет еще одну сторону. Если язык предметной сферы позволяет выразить тему более полно и определенно, чем язык поэтических орудий, то этот последний, в свою очередь, обладает преимуществом незаметного, порой подсознательного и тем более безотказного внушения темы. В целом проведение темы через элементы обеих сфер дает основания говорить о

«всемерном внушении <...> читателю содержания произведения <...> причем о внушении не навязчивом, а скорее подспудном, ибо разные средства лежат — вследствие многослойности всей их системы — как бы в разных



плоскостях восприятия...». Это связано с тем, что искусство «обращается к человеческой личности во всей ее полноте, воздействует на различные слои и “этажи” психики — на эмоции и интеллект, на глубины подсознания и вершины сознания» (Мазель 1966: 25).

#### 4.3. Организация разного при почленной КОНКРЕТИЗАЦИИ

Несколько связанных друг с другом компонентов (частей) одной темы могут развертываться каждый по отдельности, но с установкой на организацию различий между результатами КОНКР. Этот случай сходен с ВАР в том, что при переходе от исходных элементов к результатам их КОНКР возрастает степень разности. Но в отличие от ВАР число элементов при этом не увеличивается, ср. Рис. 5(а) и 5(б)<sup>8</sup>.

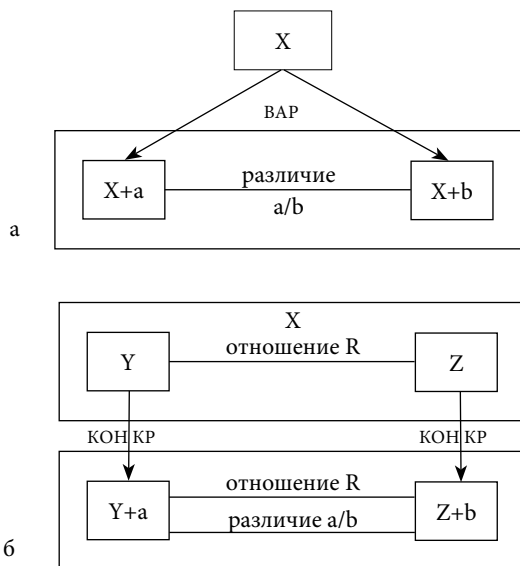


Рис. 5

Использование различия между предметной и орудийной сферами для организации разного при почленной КОНКР можно проиллюстрировать на примере рассказа Бунина «Легкое дыхание». В нашей терминологии известный анализ Л. С. Выготского (Выготский 1965: 191–212) естественно истолковать следующим образом (см. Жолковский, Щеглов 1975: 156; Жолковский, Щеглов 2014б: 54–55): собственно тема («легкое дыхание») проведена через орудийную сферу (композицию), а антитема («мутная волна житейской пошлости») — через предметную сферу (событийный план), см. Рис. 6.

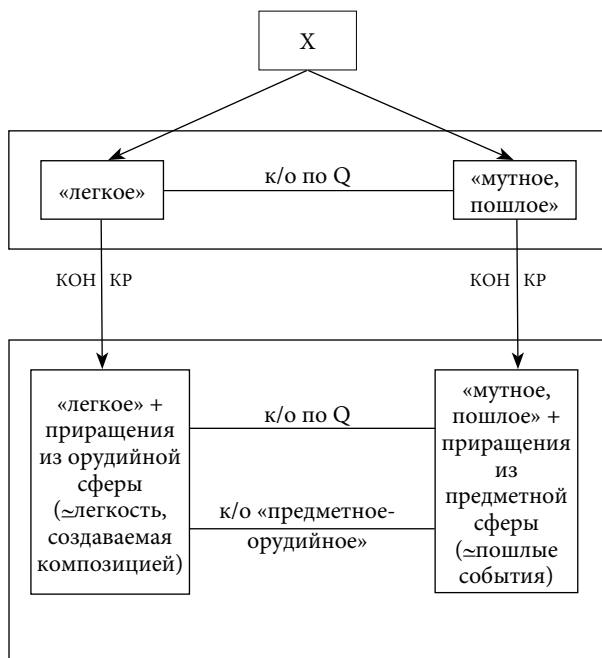


Рис. 6

### 5. ВАР через целое и часть

До сих пор мы говорили о таком ВАР, при котором «разное» связано с принадлежностью к двум основным сферам. Явления, лежащие в этих сферах, сосуществуют в произведении одновременно (изображение одновременно с ритмом, синтаксисом и т. д.). Эти сферы можно считать различными каналами, по которым одновременно передается сообщение. Есть еще один важный аспект текста — его протяженность, членимость на части (в пределах каждого уровня). С этой точки зрения возможно проведение через большие и малые *фрагменты* текста и, в частности, через *целое и часть*.

При ВАРЬИРОВАНИИ через целое и часть возникает следующая ситуация: некоторая часть целого оказывается КОНКР темы не только в той ограниченной степени, которая нормально приходится на долю этой части в силу ее принадлежности к целому, а в гораздо большей: часть развертывает одновременно и всю тему в целом. На Рис. 7(а) показано обычное РАЗВЕРТЫВАНИЕ: тема А, включающая компоненты (= части) X, Y, Z, развернута в текст А<sub>1</sub>, включающий части X<sub>1</sub>, Y<sub>1</sub>, Z<sub>1</sub>, КОНКРЕТИЗИРУЮЩИЕ соответственно компоненты темы. На Рис. 7(б) показано ВАР через целое и часть, отличающееся от

обычного КОНКР только в одном: элемент текста  $Z_1$  КОНКРЕТИЗИРУЕТ здесь одновременно и  $Z$ , и  $A$  в целом. Как видно из Рис. 7(б), VAR через целое и часть автоматически включает СОВМ, поскольку элемент  $Z_1$  совмещает  $Z$  и  $A$ .

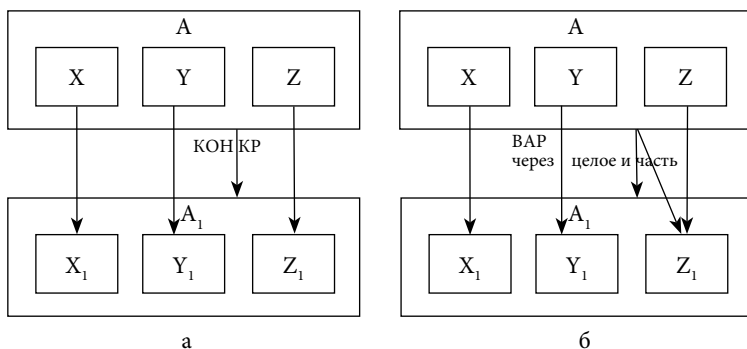


Рис. 7

Обычным случаем VAR через целое и часть в предметной сфере является проведение некоторой темы через сюжет произведения в целом и через многочисленные мелкие звенья этого сюжета.

Рассмотрим в качестве примера сюжет повести Ю. Н. Тынянова «Малолетний Витушишников». Тему этого произведения можно приближенно сформулировать в виде (8):

- (8) сатира на застой, ничтожество общественной жизни, отсутствие событий в николаевской России, на чиновничество, императорскую власть и лично Николая I.

Развертываясь в конструкцию, описанную нами как «ироническое приукрашивание» (см. Щеглов 1975; Жолковский, Щеглов 1972; Жолковский, Щеглов 1978б), (8) дает (9):

- (9) (а) мелкие, тривиальные события трактуются как важные, полные государственного значения;  
 (б) в частности, ими занимается сам император, применяя к ним всю полноту царской власти, ощущая это как высокую государственную деятельность.

Элемент (9б), касающийся Николая I, подвергается VAR и дает две «архиситуации» — (10) и (11):

- (10) император лично принимает решения по вопросам, касающимся мизерных, прозаических деталей дворцовых и министерских служб, и гордится этим как государственной деятельностью;

- (11) император сталкивается с низменными явлениями реальной жизни, пытается устранить их, ощущая это как государственную деятельность, но терпит поражение.

Можно заметить, что в (11) контрастность, содержащаяся в (9), усилена в двух отношениях. Во-первых, объект, к которому прилагается верховная власть, является не просто мизерным, как в архиситуации (10), а низменным, т. е. максимально противоположным императорской власти как высящейся над всем. Во-вторых, налицо дополнительный комический эффект, состоящий в том, что в единоборстве с низменным объектом власть терпит поражение. Очевидно, что в получении (11) помимо ВАР участвуют и другие ПВ, от выявления которых мы здесь воздерживаемся.

Каждая из двух архиситуаций подвергается, в свою очередь, ВАР — проводится через ряд разных конкретных эпизодов. Архиситуация (10) проведена через более конкретные ситуации (12)–(15), в которых император занят следующими делами:

- (12) разрабатывает форму для дворцовых кормилиц;
- (13) обсуждает с графом Клейнмихелем «маленькую, нарочно сделанную для образца фуражечку путейского ведомства» и «желтый шнур для выпушки»;
- (14) осматривает принесенную ему жестяную баночку с черной краской для покрытия будок;
- (15) собственноручно вычеркивает бланманже из обеденного меню и велит уменьшить число свеч в люстрах в целях сокращения бюджета.

Всем этим эпизодам в повествовании отведена роль небольших зарисовок, составляющих хронику дня императора и не разработанных в сколько-нибудь подробный сюжет с перипетиями и поворотами. Что касается архиситуации (11), то, напротив, один из развертывающих ее эпизодов — (16) — становится стержнем сюжета всей повести (см. Рис. 8).

(16) император велит арестовать винооторговца, ответственного за безобразия в кабаках, но в конце концов в результате интриг взяточников вынужден отдать приказ о его освобождении.

Другие эпизоды, через которые проводится архиситуация (11), играют роль более мелких и частных звеньев сюжета, разработанных, однако, с достаточной степенью подробности, см. (17)–(20).

- (17) император страдает от испражнений лошади во время прогулки («Неприлично это... фыркатье, cette rétarade, у лошади, — и ... навоз! — Яков! Кормить очищенным овсом! Говорил тебе!»)

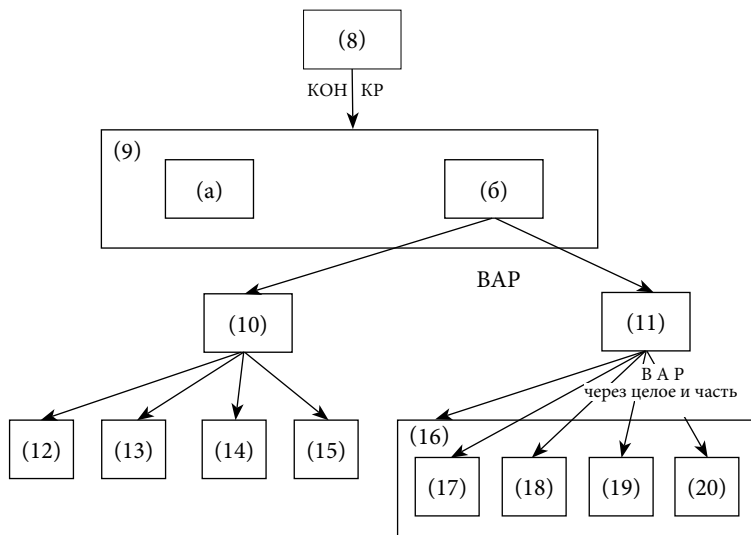


Рис. 8

- (18) император производит таможенный досмотр, обнаруживает, что его министр под видом секретного государственного груза беспошлинно ввозит белье для своих любовниц, но не находит ничего лучшего, как пропустить этот груз;
- (19) император велит установить на набережной тумбы; Клейнмихель, которому это поручено, забывает установить тумбы, а затем это делается наспех и халтурно; император, раздраженный эпизодом на таможне, ударяет сапогом по тумбе, тумба падает;
- (20) император пытается задержать в кабаке двух солдат, самовольно отлучившихся, чтобы выпить; солдаты убегают через черный ход.

Еще один пример — из «Мещанина во дворянстве» Мольера. В кульминации этой комедии Ковьяель и Клеонт наряжаются турками и разыгрывают посвящение Журдена в «мамамуши» с целью устроить брак дочери Журдена с Клеонтом, выдающим себя за турецкого принца. Этот розыгрыш занимает два последних акта. Важным аспектом темы всего этого большого эпизода может считаться (21):

- (21) Журдену пускают пыль в глаза, используя при этом
- (а) его почтение ко всему аристократическому;
  - (б) его жажду познать новое, неизвестное;
  - (в) его неспособность увидеть даже самые явные признаки обмана.

Эти три элемента реализованы, в частности, в эпизоде IV акта (явл. 5–6), который может быть резюмирован как (22):

(22) Журден верит, что сын турецкого султана прибывает с визитом лично к нему.

Частью (22) является, в частности, (23):

(23) процесс перевода с мнимотурецкого языка на французский, в ходе которого Журден принимает явную галиматю за турецкий язык и проявляет к ней живой интерес (жаждет познать); ср. тематические компоненты (б) и (в) формулы (21).

Таким образом, эти элементы проводятся не только через целое (22), но и через его часть (23) 'процесс перевода'. Действительно, перевод с языка на язык — естественный компонент приема послов. Причем вполне можно представить себе такое решение того же эпизода, при котором перевод не был бы нагружен выражением элементов темы (21): «турецкие» реплики Клеонта и Ковделя могли бы даваться «неслышно для Журдена», так что необходимость в словесной абракадабре отпала бы, а заодно пропало бы и комически жадное вживание Журденом экзотических вокабул. Подчеркнем, что при этом сохранились бы такие аспекты ситуации, как 'псевдоиностранный язык' и 'псевдоперевод'. Но при этом они служили бы КОНКР темы (21) лишь косвенно, в качестве звеньев ситуации (22), но сами не могли бы считаться продуктом прямой КОНКРЕТИЗАЦИИ тематических элементов (б) и (в), как это имеет место в реальном тексте Мольера. Гипотетическому варианту примерно соответствовал бы *Рис. 9(а)*, реальному — *Рис. 9(б)*.

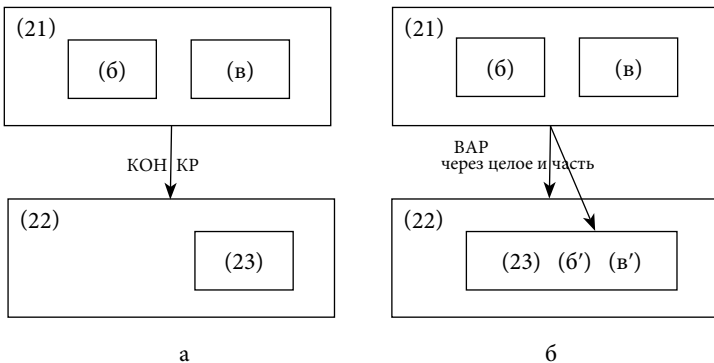


Рис. 9

Переводческая деятельность Ковделя может, в свою очередь, рассматриваться как целое, членимое на еще более мелкие части, что и создает возможность повторного ВАР через целое и часть по следующей схеме (см. *Рис. 10*):

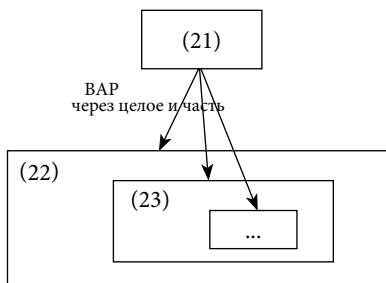


Рис. 10

Третий пример возьмем из уже знакомого нам анализа рассказа «Легкое дыхание», чтобы показать, как ВАР через целое и часть может выглядеть в орудийной сфере. Следуя за Выготским, можно сказать, что

противопоставление ‘легкое, орудийное’ / ‘мутное, предметное’ проводится через целое и часть следующим образом:

(а) через рассказ в целом (давая пару ‘способ изложения событий’ / ‘сами события’);

(б) через такие части рассказа, как отдельные предложения (давая пару ‘синтаксис предложения’ / ‘смысл предложения’).

Так, Выготский разбирает фразу, где ключевое слово («застрелил») затеряно в нагромождении описательных выражений и поставлено в логически неударную позицию. Он говорит, что структура этой фразы «заглушает выстрел»; говоря ранее о композиции, он отмечал, что она «гасит впечатление житейской пошлости, создаваемое фабулой» (Выготский 1965: 205).

### 6. ВАР через большое и малое

Соотношение части и целого, через которые проводится тема, — частный случай более общего соотношения ‘малое’ — ‘большое’.

Эффективные примеры ВАР через малое и большое находим в работе Бочаров 1971, где формулируется тема «Войны и мира» (автор называет ее «глубинной ситуацией»<sup>9</sup>) и показывается ее реализация как в эпизодах частной жизни (проигрыш Ростова, охота, Пьер в плену, князь Андрей и аустерлицкое небо), так и в судьбе всего русского общества в 1812 году.

К ВАР через малое и большое относится и такой весьма распространенный тип построений, когда некоторый элемент темы реализуется в одном месте в отдельной фразе, а в другом — в виде целого сюжета (ср. Шкловский 1957). Приведем примеры.

Мотив (24)

(24) материально-телесные переживания, изображаемые как духовные,

реализуется у Ильфа и Петрова, с одной стороны, в виде острот Остапа Бендера типа «Я утолил духовную жажду...» (американских туристов, которым продал рецепт самогона), а с другой — в виде целых новелл, например истории с ксендзами, которые маскируют желание завладеть автомобилем заботой о душе Козлевича.

То же самое — с тематическим мотивом (25), который реализуют острота (26) и сюжет (27).

- (25) желание обладать деньгами, изображаемое как любовь;
- (26) *Он любил и страдал. Он любил деньги и страдал от их недостатка;*
- (27) роман Бендера с вдовой Грицацовой, заводимый с целью получения стула.

Аналогичное соотношение находим и в «Мещанине во дворянстве». Тематическим элементом, проводимым один раз через отдельную фразу, а другой раз через целый эпизод, будет в данном случае (28):

- (28) побои, с готовностью принимаемые Журденом в обмен на атрибуты дворянства.

В IV акте происходит уже упоминавшееся посвящение в мамуши, во время которого Журдена долго бьют палками («Дара, дара, бастонара»); но еще в начале пьесы имеется следующий разговор:

- (29) Г-жа Журден. Не поступить ли тебе в один прекрасный день в школу, чтоб тебя там розгами пороли на старости лет?  
Г-н Журден. А почему бы и нет? Да пусть меня выдерут хоть сейчас, лишь бы знать то, чему учат в школе.

Последний пример можно считать пограничным с ПРЕДВ (см. п. 9.2).

### 7. Проведение через заданное разное

Сказанное выше об организации разного имеет лишь ограниченную применимость, поскольку предполагает полную свободу в выборе предметов и явлений, через которые можно проводить тему. Именно из таких открытых и практически бесконечных множеств выбраны предметы, иллюстрирующие тему в приводимых нами фрагментах из Овидия, в «Азбуке» Бенуа или, например, те, на которых поэт пишет имя свободы в одноименном стихотворении Поля Элюара. С другой стороны, нередки случаи, когда автор должен провести тему через разное в пределах более или менее жестко ограниченного круга объектов предметной или орудийной сферы. Типичным случаем проведения через заданное разное является ВАР, налагаемое на результаты РАЗБИЕНИЯ (см. ниже, п. 9.1.3). Заданность разного вытекает в таких случаях из полной определенности состава X-а.



В рассказе Аверченко «Поэт» тема 'назойливость' развертывается в ситуацию 'поэт навязывает свое стихотворение редактору журнала'. **ВАРЬИРОВАНИЕ** этой темы приводит к появлению целого ряда эпизодов, в которых поэт пытается навязать редактору стихотворение.

Он присылает его редактору по почте, приходит с ним в редакцию, затем, получив отказ, читает его вслух, пытается оставить рукопись; редактор обнаруживает стихи в книге, в кармане; дома он получает листок со стихами от горничной, подобравшей их на полу, от швейцара в качестве принесенного любовного послания, и т. п.; находит рукопись в курице, в ботинках, под одеялом, под подушкой, словом — везде.

Тема 'назойливости' проводится здесь не на любом материале, а на строго заданном (типичные действия человека на службе и дома — продукт КОНКР по частям элемента 'день редактора'), так что материал в ряде случаев сопротивляется проведению темы и возникает необходимость применения другого фундаментального приема — **СОВМ**.

Автор придумывает нетривиальный способ **СОВМЕСТИТЬ** навязываемое стихотворение с такой стандартной деталью домашней жизни, как супружеская ревность (кочки стихотворения, в гневе разорванного редактором, со словами *лосон, целовать* и т. п. истолковываются женой как любовная записка).

То, что тема проводится не через любое разное, а через заданное, отнюдь не значит, что уменьшается степень 'разности' и тем самым ослабляется действие самого ПВ. Верно, что абсолютная величина расстояний между предметами, фигурирующими в рассказе Аверченко, меньше, чем, например, у Овидия, который неизменно оперирует всем миром, известным человеку его времени. Однако степень различий измеряется не столько абсолютной дистанцией между предметами во внехудожественных представлениях человека, сколько координатами, построенными в данном художественном тексте. Поэтому различия между предметами 'дом' и 'служба' в рассказе Аверченко оказываются не меньшими, чем, например, различие между небом и землей или между жителями жаркой Эфиопии и холодной Скифии в текстах Овидия. Художественное построение (сюжет, фабула, актантажная структура, т. е. система функций и их исполнителей), уже имеющееся к моменту применения данного ПВ, с одной стороны, ограничивает свободу в выборе предметов, а с другой стороны, берет на себя задачу организации разности.

### 8. Темы, предрасполагающие к ВАР

Это темы, включающие смысловые компоненты 'множество', 'собирательность', 'разнообразие', 'универсальность', 'все' (ср. темы типа 'на все руки мастер', 'как ни садитесь...' и т. п.). Остановимся несколько подробнее на темах, включающих элемент 'всё, всеобщность'.

КОНКР подобных тем, естественно, предполагает применение ВАР со следующим дополнительным требованием: 'разное' должно быть 'всем разным', т. е. исчерпывать собой все разнообразие соответствующих явлений. Достигается это либо путем полного перебора предметов, составляющих все данное множество (ср. выше примеры со скульптурой на кладбище Пер-Лашез, плакатом «все расы» и др.), либо путем равномерной выборки из этого множества предметов, способных его представлять.

Примером такой выборки могут служить стихи Овидия из цикла «Tristia», темой которых является (30):

(30) время сглаживает и приводит в норму все резкое, острое, дикое.

Эта тема развертывается на материале четырех сфер действительности, в некотором роде исчерпывающих собой всю землю (неживая природа — растительный мир — животный мир — человек). Внутри каждой сферы предметы подбираются по принципу, изложенному в п. 3.2, то есть противопоставленные друг другу сразу по многим признакам; например, в сфере 'животные' создается конструкция (31):

(31) бык привыкает к ярму — лошадь к узде — лев утрачивает ярость — слон привыкает слушаться хозяина.

Различия между четырьмя животными — по многим признакам: 'домашние животные/дикие'; 'Европа/экзотические страны'; 'быстрота, подвижность/медлительность, тяжеловесность'; 'опасность/безобидность' и др. В остальных трех сферах предметы также подбираются с установкой на максимум различий в разных измерениях при сходстве в одном — подчинении закону времени [= (30)]; см. Щеглов 1967<sup>10</sup>.

Другой пример того, как тема, содержащая элемент 'всё', требует ВАР с равномерной выборкой, рассмотрен в работе (Жолковский 1970б; ср. Жолковский 2016: 326–344), посвященной сомалийскому рассказу «Испытание прорицателя».

Еще один пример текста, при описании которого следует задавать элемент 'всё' на уровне темы, — древневавилонский «Диалог господина и раба о смысле жизни» (см. Тураев 1935: 143–145). Это произведение состоит из десятка совершенно однотипных строф, в каждой из которых происходит следующее:

(32) господин и его раб сначала намереваются предпринять некоторое действие (ехать во дворец, поднять восстание и т. п.), перечисляют все его выгоды, а затем отвергают это намерение, обнаружив, что все, что говорило в его пользу, на самом деле таит в себе беду.

Этот мотив, развертывающий тему

(33) тщетность всего в жизни,

проводится в «Диалоге» через разные аспекты личной и общественной жизни древневавилонского вельможи, причем в каждой строфе, как видно из (32), тема (33) развертывается в контрастную пару: 'сто́бит действовать' — 'не сто́бит действовать', где первый член служит ОТКАЗОМ ко второму (Жолковский, Щеглов 1974: 41; см. также Наст. изд. С. 229–230). В заключительной строфе применена распространенная сюжетная конфигурация ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ<sup>11</sup>:

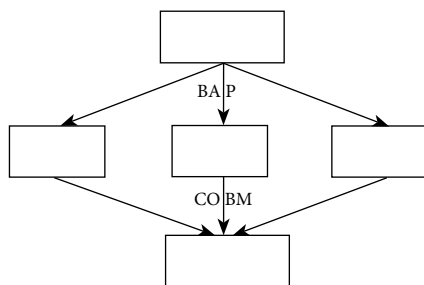
обе точки зрения на жизнь СОВМЕЩАЮТСЯ: с одной стороны, собеседники наконец решаются действовать, с другой — это действие не что иное, как решение умереть, то есть отказ от каких-либо дальнейших действий.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что часто прием ВАР служит средством РАЗВЕРТЫВАНИЯ элемента 'всеобщность, универсальность, всё'. Отдельный вопрос состоит в том, следует ли этот элемент во всех случаях относить к наиболее глубинной формулировке темы или его следует иногда считать производным, т. е. возникающим в результате подчеркивания каких-то других элементов темы. Так, в рассказе Аверченко элемент 'всё' скорее не присутствует в исходной теме ('назойливость'), а возникает на промежуточном этапе ('назойливость' — КОНКР → 'пристает' — УВЕЛ → 'пристает всегда и везде'). Это различие между глубинным и производным 'всё' полезно всегда иметь в виду, хотя их различение должно производиться в каждом конкретном случае описания художественных текстов специально.

## 9. Отношения между ВАР и другими ПВ

### 9.1. Типичные комбинации ВАР с другими ПВ

9.1.1. ВАР + СОВМ. Особенно частый случай — дополнение ВАР последующим СОВМ, естественное в силу сказанного в п. 1.2.3. Действительно, фигура типа схемы на *Рис. 11* — одно из наиболее распространенных звеньев в выводах «Тема — Текст»<sup>12</sup>.



*Рис. 11*

Примеры ВАР + СОВМ см. выше, на *Рис. 2, 3, 4*.

**9.1.2. ВАР + КОНТР (+ СОВМ).** Об этой комбинации ПВ, которую можно рассматривать и как особую разновидность ВАР — ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ КОНТРАСТНОЕ РАЗНОЕ (ВАРконтр), речь также фактически уже шла выше, когда говорилось об использовании полярных значений одного признака. Строение ВАРконтр имеет следующий вид (Рис. 12):

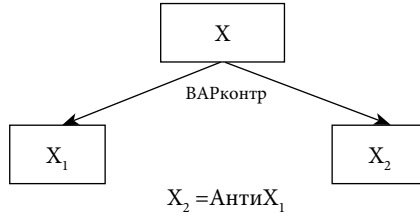


Рис. 12

Получение двух взаимно контрастирующих РАЗВЕРТЫВАНИЙ  $X$ -а можно представлять себе в виде последовательности ВАР — КОНТР — СОВМ, а именно:

- а)  $X$  — ВАР  $\rightarrow X_1 (= X + a)$ ,  $X'_2 (= X + b)$ ;
- б)  $X_1$  — КОНТР  $\rightarrow X_2$ , Анти $X_1$ ;
- в) Анти $X_1$ ,  $X_2$  — СОВМ  $\rightarrow X_3 (= АнтиX_1)$ .

**9.1.3. РАЗБ + ВАР + СОВМ.** В этом сложном ПВ роль того разного, через которое проводится некоторый тематический элемент  $Y$ , отводится частям другого компонента темы — элемента  $X$ ; см. Рис. 13.

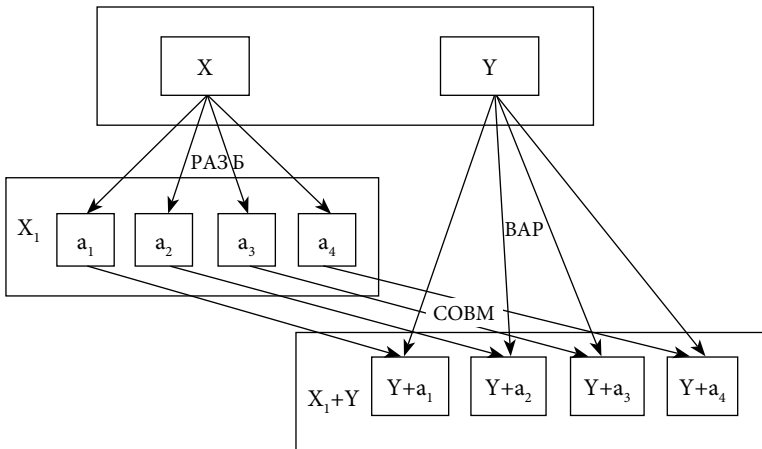


Рис. 13

Так построена титулатура русских царей:

«Царь вся Великия и Белья и Малыя Руси, царь польский, великий князь финляндский, и прочая, и прочая и прочая».

Тема 'монарх всей империи' выражена следующим образом: империя разбита на части (Россия, Польша, Финляндия), с каждой из которых совмещен элемент 'монарх' (СОВМ 'монарха' с 'Польшей' дает 'царь', с 'Финляндией' — 'великий князь' и т. п.); одна из частей (Россия) подвергнута при этом дальнейшему РАЗБ.

## 9.2. Промежуточные случаи между ВАР и другими ПВ

Скажем несколько слов о случаях сходства между результатами применения ВАР и некоторых других ПВ.

Если ослабляется разность между  $X_1$ ,  $X_2$  и т. п., то ВАР приближается к ПОВТ. Если разность не организована, то в некоторых случаях можно говорить просто о повторном (множественном) КОНКР; то же самое обычно имеет место, если  $X_1$ ,  $X_2$  находятся в разных произведениях одного и того же автора.

Так, тема 'неполучение сервиса при максимально благоприятных условиях для его получения (богатство клиента, элементарность требуемой услуги)' РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ у Ильфа и Петрова в эпизоде из «Двенадцати стульев» (гл. 14: Бендер, получив деньги от членов «Союза меча и орала», не может потратить их на развлечения) и в заключительной части «Золотого тельника» (гл. 31–35: мытарства Бендера-миллионера) — см. *Жолковский, Щеглов 1975: 163; Жолковский, Щеглов 2014б: 66–67.*

Иногда при описании текста ВАР трудноотличим от некоторых разновидностей ПОДАЧИ, в частности от ПРЕДВ. Если имеет место ВАР через «малое» и «большое», причем «малое» предшествует «большому», то первое выглядит как редуцированный прообраз второго, т. е. как результат применения ПРЕДВ. В случае если «малое» копирует отдельные более или менее поверхностные черты «большого», не затрагивая глубинного уровня, следует, по-видимому, констатировать ПРЕДВ. Если же и «малое», и «большое» в равной мере можно считать РАЗВЕРТЫВАНИЯМИ некоторого более глубинного и тематически ценного элемента, то конструкция тяготеет к ВАР.

Примером ПРЕДВ может служить гибель человека в 18-й главе «Анны Карениной», имеющая (при ряде существенных различий) моменты сходства с гибелью героини в финале. Напротив, в рассказе В. П. Аксенова «Победа» налицо случай, который как ВАР (типа «малое» — «большое») может считаться типичным, а как ПРЕДВ — лишь формальным, автоматически вытекающим из наличия ВАР данного типа.

В самом деле, два фрагмента этого рассказа, о которых пойдет речь, имеют в качестве общего лишь достаточно абстрактный инвариант, тему — ‘скрытое, неразглашаемое торжество’, поверхностных же совпадений между ними не наблюдается. Мы имеем в виду

- 1) кульминационный эпизод, состоящий в том, что гроссмейстер, играя с любителем и поставив ему мат, в соответствии со своими жизненными установками не сообщает об этом партнеру, позволяя ему считать себя победителем;
- 2) деталь портрета гроссмейстера, данную в начале рассказа: «Никто, кроме самого гроссмейстера, не знал, что его простые галстуки помечены фирменным знаком “Дом Диора”. Эта маленькая тайна всегда как-то согревала и утешала молодого и молчаливого гроссмейстера».

В произведениях, где имеется сознательная установка на акцентирование формы (т. е. всякого рода условностей и канонов — жанровых, сюжетных, повествовательных и иных), тема всего произведения или отдельной сюжетной линии нередко проводится через узловые моменты сюжета — завязку, кульминацию и развязку, а также через «символические» моменты типа начала и конца. При этом обычно имеет место ВАР. В результате наблюдается, в частности, следующая закономерность: тема, носителем которой является некоторый персонаж, в полной мере развертывается в кульминационном эпизоде линии этого персонажа, а в ослабленной степени — в эпизоде первого появления данного персонажа на сцене. Проведение темы через этот эпизод может оказаться художественно интересной «задачей на СО-ВМЕЩЕНИЕ», поскольку в момент своего появления персонаж чаще всего еще не вовлечен в сколько-нибудь значительное действие. ВАР такого рода неизбежно оказывается эквивалентным ПРЕДВ.

В «Золотом теленке» взаимоотношения Бендера и Корейко строятся по следующей формуле:

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

По этой формуле строятся, в частности, два первых столкновения Бендера с Корейко, несмотря на то что они в это время еще не знакомы друг с другом.

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

Корейко от стандартного служащего выражена здесь формулой «энный X» (первый черноморец, миллионный посетитель выставки, тысячный новорожденный и т. п.), которая представляет человека как сугубо стереотипный, статистический объект.

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

### 10. Делимитативная функция ВАРЬИРОВАНИЯ

Некоторые ПВ могут участвовать не только в повышении «заразительности» темы, но и в самой ее формулировке. Таково, по видимому, ПРОВЕДЕНИЕ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ, которое оказывается необходимым при формулировке тем, которые можно условно назвать «неуловимыми». Речь идет о темах, которые исследователь не может сформулировать с помощью готовых абстракций, предоставляемых в его распоряжение естественным языком (служащим для него мета-языком описания). Априори ясно, что подобные темы должны играть значительную роль в искусстве, которое, как известно, обогащает человеческий опыт путем проникновения в те сферы жизни, которые не отражены в явном виде в категориях языка и рационального мышления. Не располагая соответствующими абстрактными понятиями, исследователь оказывается вынужден задавать тему с помощью наглядных иллюстраций, примеров, образов, т. е. как бы заимствовать у искусства его способ передачи значений. Однако, в отличие от импрессионистического литературоведения, поэтика, стремящаяся к эксплицитной и адекватной формулировке тем, не может ограничиться приведением образных примеров, а должна найти этим средствам место в рамках своего теоретического аппарата, в нашем случае — модели «Тема — Текст».

Можно действовать, например, следующим образом. Он вычитает ПВ из текста<sup>13</sup> до тех пор, пока это представляется возможным, т. е. пока результаты вычитания удастся удовлетворительно сформулировать с помощью понятий естественного языка. Процесс останавливается, когда для очередного результата вычитания в естественном языке не оказывается подходящего понятия или комбинации понятий. Это значит, что хотя наличие некоторого ПВ (в данном случае ВАРЬИРОВАНИЯ) более или менее очевидно, тем не менее отделение этого ПВ от той темы, к которой он применен, невозможно. В этом случае приходится включить в формулировку темы

- (а) условное, неизбежно приближенное обозначение искомого понятия словами естественного языка;

- (б) ПВ, применяемый к этому условному понятию;  
(в) ту более конкретную формулу, которая получается в результате применения указанного ПВ к «неуловимому» понятию (то есть ту, на которой остановился процесс вычитания).

Приведем пример из поэзии, в которой, по-видимому, особенно много так называемых неуловимых тем. К их числу следует отнести одну из инвариантных тем поэзии Мандельштама.

(а) Ее приблизительное описание в терминах абстрактных понятий русского языка будет выглядеть как ‘физические и душевные состояния с общим признаком «неосновное, неполноценное, неустойчивое, утонченное»’.

(б) Для адекватной делимитации искомого понятия (отсутствующего в языке и впервые нащупанного поэтом) нужно дать перечень самих этих состояний, то есть включить в формулировку темы результат применения к этой «фиктивной» теме ПВ ВАР.

(в) Тем самым интересующая нас тема запишется как ‘то общее, что есть между понятиями: обида, прихоть, спесь, застенчивость, мнительность, дразнение, хриплость, одышка, горечь, кислотность, хрупкость, кривизна, несимметричность, узорчатость, ржавчина, половинчатость’.

Заметим, что эти понятия не взяты непосредственно из текстов Мандельштама, а тоже представляют собой абстракции, за каждой из которых скрывается гораздо большее разнообразие конкретных физических и душевных состояний. Но эти последние перечислять уже не обязательно — соответствия между ними и названными выше понятиями вполне уловимы в терминах ПВ и словаря действительности, доступного каждому носителю естественного языка.

Мы рассмотрели пример, в котором для формулировки темы оказалось необходимым использование ПВ ВАР. Однако в этой роли можно представить себе и другие ПВ, и прежде всего КОНТР (см. об этом: Наст. изд. С. 180).

### Примечания

<sup>1</sup> В работе *Мазель 1966*, где, по-видимому, впервые была дана глубокая оценка роли ВАР в системе художественных средств, он называется «принципом множественного и концентрированного воздействия».

<sup>2</sup> Характерный пример такого рода из «Мещанина во дворянстве» был разобран в *Жолковский, Щеглов 1975*: 157–158; *Жолковский, Щеглов 2014б*: 56–57.

<sup>3</sup> Подобное сокрытие приема ВАР посредством СОВМ есть особенность художественных «Азбук», призванных не только выражать тему (букву), но и доставлять эстетическое удовольствие. В азбуках чисто утилитарного



назначения, например в школьных букварях, СОВМ, как правило, отсутствует — на букву «К» изображаются по отдельности *кошка*, *класс*, *костер* и т. п. Составитель букваря не вправе рассчитывать на то, что ребенок самостоятельно вычтет прием СОВМ.

<sup>4</sup> Выражение «проводить тему  $X$  через некоторый признак (сферу, предмет...)» означает следующее:  $X$  развертывается, как всегда, в  $X+a$ , причем элемент  $a$  (или  $X+a$  в целом) является одним из значений упомянутого признака (одним из объектов данной сферы, состояний или разновидностей данного предмета). Фактически происходит СОВМЕЩЕНИЕ темы  $X$  с данным признаком (шкалой, сферой, предметом...), поскольку результатом является некоторый элемент, одновременно относящийся к данной сфере и КОНКРЕТИЗИРУЮЩИЙ данную тему.

<sup>5</sup> Заметим, что тема 'Петр во весь рост' проводится здесь и в конкретном содержании тропа: Петр сравнивается с *грозой*, да еще и *божией*, т. е. с объектом крупномасштабным и вызывающим представление о высоте (в прямом и переносном смысле). Изложенные наблюдения над фрагментом из «Полтавы» — попытка развить разбор, намеченный Эйзенштейном (*Эйзенштейн 1964–1971*: II, 180–183).

<sup>6</sup> Эта фонетическая трактовка буквы «Ъ» — лишь одна (не оптимальная!) из возможных. Но именно она позволяет достаточно последовательно объяснить художественную структуру иллюстрации Бенуа. Возможно, сам художник интуитивно исходил из этого понимания фонетической природы данной буквы.

<sup>7</sup> Можно заметить, что такое описание проведения через предметную и орудийную сферы не вполне соответствует определению ВАР. В самом деле, ВАР есть множественное КОНКР одной и той же темы  $X$ , тогда как в данном случае КОНКР применяется, с одной стороны, к теме  $X$  в целом, а с другой — лишь к каким-то ее частям, аспектам или свойствам. Этой неточности можно избежать, если рассматривать второй случай как особый сложный тип КОНКРpars pro toto [*pars pro toto* — «целое вместо части»], представляющее собой комбинацию ПВ КОНКР, КОНТР, СОВМ и СОКР (о нем, наряду с некоторыми другими сложными типами КОНКР, см. *Жолковский, Щеглов 1973*: 19–24, а также главу о ПВ РАЗВЕРТЫВАНИЕ в Наст. изд. С. 128–136). КОНКРpars pro toto в предметной сфере давно известно — это синекдохи типа *все флаги в гости будут к нам* и т. п.; примерами же данного типа КОНКР в орудийной сфере, по-видимому, как раз и могут считаться случаи, рассматриваемые в настоящем пункте.

<sup>8</sup> Как из *Рис. 5(б)*, так и из *Рис. 6* видно, что при подобной почленной КОНКР возможен следующий дополнительный эффект: некоторое отношение между элементами развертываемой темы (показанное линиями, связывающими  $Y$  с  $Z$ -ом, 'легкое' с 'мутным') также подвергается КОНКР; а именно отношение  $R$  между  $Y$ -ом и  $Z$ -ом развертывается в различие между  $a$  и  $b$ , а к/о  $Q$

между 'легким' и 'мутным' — в контраст между орудийной и предметной сферами (о КОНКР контрастных отношений см. подробнее *Жолковский, Щеглов 1973*: 81 и далее, а также в главе о ПВ КОНТРАСТ в Наст. изд. С. 179–187).

<sup>9</sup> Она состоит в том, что «в испытаниях и драматических кризисах вдруг проясняются, отделяясь от запутанной сложности поглощающих человека обычно мнимоважных мотивов, простые настоящие ценности — молодость, здоровье, любовь, наслаждение от искусства, близость людей и радость общения» (*Бочаров 1971*: 15).

<sup>10</sup> Заметим, что в тексте Овидия элемент 'всеобщность, всё', входящий в тему и развертывающийся в конструкцию, идентичную с результатами VAR, аналогичным образом развертывается и в орудийной сфере — на уровне лексики, грамматики и поэтических оборотов: тщательно избегаются однообразия и параллелизм конструкций, используются один раз актив, а другой раз пассив, один раз прямое описание, другой раз метафорическое, один раз развернутое предложение, другой раз лаконичное, повторение одних и тех же слов избегается с помощью синонимов и т. д. Это вполне соответствует тому, что говорилось в п. 4.2 о способности элементов орудийной сферы выражать лишь отдельные аспекты темы; в данном случае таким аспектом является сама конструкция VAR, участвующая в КОНКР тематического элемента 'все'.

<sup>11</sup> О ВНЕЗАПНОМ ПОВОРОТЕ см. *Жолковский, Щеглов 1974*: 49–88, Наст. изд. С. 234–247.

<sup>12</sup> В частности, подобный контур обычно имеет общая схема поэтического мира автора (ветвление вширь путем VAR, а затем большее или меньшее сужение благодаря СОВМ). О понятии поэтического мира и об этих двух установках см. *Жолковский 1974б*: 9–10; *Жолковский 1976а*: 9, 32).

<sup>13</sup> О принципе «Тема = Текст минус Приемы» см. главу «О приемах выразительности», п. 1 (Наст. изд. С. 119–120).

## VI. Контраст

### 1. Определение

КОНТРАСТОМ (КОНТР), применяемым к элементу  $X$ , называется замена  $X$ -а на пару элементов:  $X$  и Анти $X$ . Два элемента считаются *контрастными* (или связанными *контрастным отношением*), если это

- либо два противоположных значения одного и того же признака  $Q$  ('добрый' / 'злой', 'богатый' / 'бедный', 'горячий' / 'холодный' и т. п.);
- либо два предмета (события, ситуации...), которые имеют хотя бы один общий признак  $Q$ , но обладают противоположными значениями этого признака ('добрая волшебница' / 'злая мачеха', 'богатый Бендер' / 'небогатый Фемиди' и т. п.).

### 2. Темы, предрасполагающие к КОНТР

#### 2.1. КОНТР как средство делимитации тем

Контрастное противопоставление не является отличительной особенностью художественных текстов. В любой знаковой системе всякая единица получает значимость (*valeur*) только благодаря противопоставлению другой единице (единицам). Иначе говоря, противопоставление — способ создания и существования значений в системе смыслов. Из этого следует, что КОНТРАСТ — операция, необходимая уже при формулировке темы; ведь тема (и прежде всего *предметная тема*, тема первого рода) — величина семантическая и поэтому, вообще говоря, может быть определена лишь через противопоставление другим семантическим величинам. Отсюда, казалось бы, вытекает, что любая тема предполагает использование КОНТР при ее формулировке. Однако практически дело не всегда обстоит так.

Во многих случаях делимитация семантической величины, избранной в качестве темы, уже произведена в языке, которым владеют автор, читатель и исследователь, т. е. любой из носителей этого языка может самостоятельно восстановить все контрасты, участвовавшие в образовании данной семантической величины. Поскольку эти противопоставления будут извлекаться из общего для них «словаря действительности» (выражаясь по-современному, базы данных),

то результаты будут одинаковыми или весьма близкими. Иначе говоря, операция КОНТР (замена темы 'X' на пару 'X / АнтиX') может быть успешно выполнена с помощью готового словаря. Поэтому такого рода темы вполне могут формулироваться без эксплицитного выписывания контрастов; если же контрасты тем не менее присутствуют в процессе «Тема — Текст», то это служит исключительно целям выразительности (подчеркиванию, а не делимитации темы).

Таковы, например, темы 'молодость', 'скудость', 'зима', 'болезнь' и т. п., делимитация которых не требует эксплицитного соотнесения со 'старостью', 'щедростью', 'летом' и 'здоровьем'.

Однако возможен и другой случай, когда в роли темы выступает семантическая величина, не заданная в готовом виде в «словаре» языка и действительности, а впервые сконструированная самим автором. Речь идет о «неуловимых» темах, уже упоминавшихся выше, но если там говорилось о формулировке таких тем с помощью ВАР (см. главу об этом ПВ, п. 10 — Наст. изд. С. 175–176), то здесь нас интересует применение для той же цели ПВ КОНТР. Оно диктуется тем, что антонимы данной неуловимой темы отсутствуют в словаре носителей языка и не могут быть восстановлены ими самостоятельно.

Так, неуловимая тема стихов Мандельштама, условно сформулированная в *Жолковский, Щеглов 1972: 14*:

- (1) физические и духовные состояния с общим признаком 'неосновное, неполноценное, неустойчивое, утонченное', —

может быть делимитирована не только путем КОНТР в более определенные (и содержащиеся в словаре действительности) понятия

- (2) обида, прихоть, спесь, застенчивость и т. д.,

но и путем противопоставления ей контрастной темы, также записываемой условно — как

- (3) основные, простейшие, неизбежные, грубые состояния.

Поскольку оба члена такой контрастной пары являются условными единицами, отсутствующими в словаре действительности, постольку их противопоставление (хотя и более информативное, чем каждый из них по отдельности) остается в значительной степени условным обозначением темы. Поэтому желательно дополнить этот делимитативный КОНТРАСТ делимитативной КОНТР обоих членов контрастной пары. Выше мы ссылались на КОНТР первого члена пары (1) в виде (2); аналогичным образом может быть развернут и второй из них — (3).

## 2.2. КОНТР как средство РАЗВЕРТЫВАНИЯ

Конечно, использование КОНТР в делимитативной роли не мешает ему играть в составе той же контрастной пары и свою обычную (подчеркивающую) роль. И, конечно, наличие контрастного отношения в формулировке темы вообще предрасполагает к применению КОНТР на дальнейших шагах вывода. Неуловимые темы, фиксируемые с помощью КОНТР, относятся, таким образом, к числу тем, которым этот ПВ вообще показан в качестве средства РАЗВЕРТЫВАНИЯ, — т. е. наряду с такими темами, как, например,

‘чудо’ (контраст ‘реализации’ и ‘нереального’); ‘город контрастов’ (публицистический штамп: контраст ‘бедности’ и ‘богатства’ разных кварталов); ‘борьба’ (= ‘контраст интересов’) и мн. др.

## 3. Функции КОНТР

Помимо своих функций в качестве средства делимитации, развертывания и подчеркивания тем, КОНТР, подобно некоторым другим ПВ (в частности, ПОВТ и ПОД) играет упорядочивающую архитектурную роль, организуя элементы текста и придавая построению логически четкую форму, поскольку два контрастных предмета, так же как и два одинаковых или сходных, образуют связную фигуру, тогда как два произвольно соположенных предмета ее не образуют. Связь упорядочивания с подчеркиванием при КОНТР такова же, как и при ПОВТ: фигура, возникающая в тексте в результате применения операции КОНТР, как бы высвечивает все свои основные компоненты. Такими компонентами, помимо исходного элемента  $X$ , могут оказываться элемент Анти $X$  и общий признак  $X$ -а и Анти $X$ -а — признак  $Q^1$ .

Постоянной темой мольеровских комедий можно считать (4):

(4) отклонение от нормы, умеренности, разумности, «золотой середины».

Ее подтемами являются, например, ‘скудость’, ‘мизантропия’, ‘стремление занять неподобающе высокое положение в обществе’. Как правило, каждая такая подтема ложится в основу отдельной комедии и развертывается в ней в фигуру главного персонажа  $X$  (Гарпагон, Альцест, Журден и др.). В некоторых комедиях тема реализуется не простой КОНТР, а с помощью КОНТР: рядом с персонажем  $X$  изображается персонаж Анти $X$ .

Так, в «Школе мужей» (тема — ‘осмеяние домостроевщины’) рядом со Сганарелем, воплощающим домостроевщину, выведен Арист, воплощающий ‘разумное отношение к семейной жизни’. Благодаря такому КОНТР подчеркиваются: ‘домостроевщина’ ( $X$ ), ‘разумное отношение к семье’ (Анти $X$ ), а также сам признак ‘проблема либерализма / деспотизма в семейной жизни’ ( $Q$ ).

#### 4. Дополнение и подчеркивание КОНТР другими ПВ

КОНТРАСТ, как и остальные ПВ, в свою очередь, может быть усилен путем применения к нему других приемов подчеркивания. Так,

КОНТР, подчеркнутый УВЕЛ, будет выглядеть как ‘очень большой, максимальный, предельно заостренный КОНТР’; сложный прием ‘заострение КОНТРАСТА’;

КОНТР, подчеркнутый ВАР, даст две или более пары предметов, таких, что внутри каждой пары имеется одно и то же контрастное отношение  $X / \text{Анти}X$ .

Особенно характерным (и парадоксальным) случаем усиления КОНТР является подчеркивание его с помощью другого КОНТР — ‘КОНТРАСТ с тождеством’.

Если принять ‘отношение контраста’ (между некоторыми предметами) за  $X$ , то по определению  $\text{Анти}X$ -ом будет ‘отношение тождества’. Иначе говоря, задача подчеркнуть контрастное отношение с помощью КОНТР приводит к комбинации ‘КОНТРАСТ плюс тождество’.

Рассмотрим сначала заострение КОНТРАСТА, а затем КОНТРАСТ с тождеством.

##### 4.1. Заострение КОНТРАСТА

Иллюстрацией заострения (=УВЕЛ) КОНТРАСТА может служить фрагмент о Сизифе из «Метаморфоз» Овидия ( $X$ , 44), рассматриваемый нами и в других местах (в том числе в связи с определением СОКР в главе «О приемах выразительности», п. 2.10, — Наст. изд. С. 124–125, а также Жолковский, Щеглов 1971: 34–40, Жолковский, Щеглов 2014б: 58–59). См. ниже, Рис. 1.

Переход от ситуации:

- (5) Сизиф катит камень — Сизиф не катит камень —

к формуле:

- (6) Сизиф катит камень — Сизиф не катит камень, а располагается на отдых — *садится на пень, ложится на землю и т. п.* —

достигнут применением УВЕЛ к контрастному отношению ‘катит’ и ‘не катит’ по признаку ‘труд / не труд’. КОНТРАСТ заостряется благодаря замене второго члена контрастного отношения — ‘не- $X$ ’ — более полярным членом ‘Анти $X$ ’, т. е. в данном случае замене элемента ‘не труд’ элементом ‘безделье, отдых’.

##### 4.2. КОНТРАСТ с тождеством

Рассмотрим логику создания этого эффекта (сокращенно КОНТРтожд), неоднократно отмечавшегося исследователями, на том же овидиевском примере.

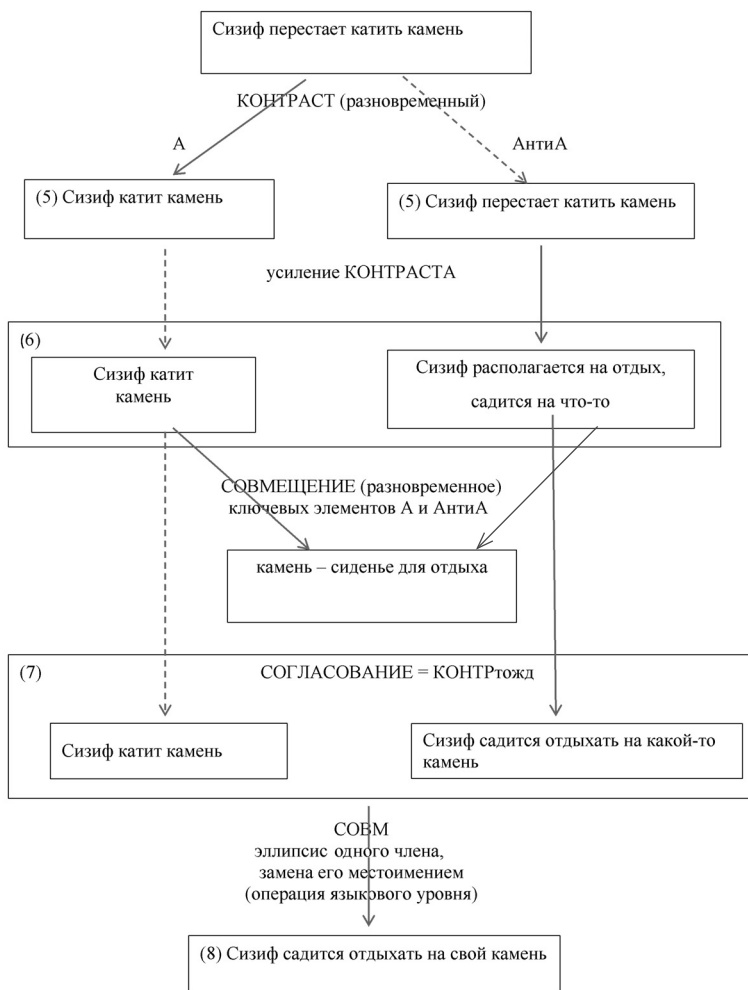


Рис. 1

Контрастная ситуация (6) может быть заострена еще больше, если внести в нее дополнительное сходство между двумя полярными состояниями. В терминах ПВ это значило применить к ним прием СОГЛАСОВАНИЯ, например по признаку  $Q = \text{'объект или место действия'}$ , каковым в случае действий 'катить камень' и 'располагаться на отдых' естественно сделать некий 'камень', как в (7):

- (7) *Сизиф, кативший камень, перестает катить его и садится отдыхать на какой-то другой камень.*

Следующий шаг напрашивается: два разных камня СОВМЕЩАЮТСЯ в один, давая реальную ситуацию (8) из поэмы Овидия, где ею иллюстрируется завораживающее всех пение Орфея:

- (8) *inque tuo sedisti, Sisyphæ, saxo* («и ты, Сизиф, сел на свой камень», заслушавшись пением Орфея).

Таким образом, конструкция КОНТРтожд представлена двумя степенями «заостренности»: первой, ограничивающейся СОГЛ двух контрастных состояний, и второй, более мощной, где СОГЛ доведено до СОВМ, так что перед нами один предмет, объединяющий оба значения некоторого признака.

Столь же наглядной иллюстрацией КОНТР, подчеркнутого не только СОГЛАСОВАНИЕМ двух разных ситуаций, но и их СОВМЕЩЕНИЕМ в одну, является

- (9) хрестоматийная державинская строка: *Где стол был яств, там гроб стоит,*

тема которой —

- (10) бренность, непостоянство всего земного.

Тема (10) предрасполагает к применению КОНТР, поскольку подразумевает контрастное отношение 'жизнь / смерть'. Получение ситуации (9) можно представлять себе аналогичным порождению овидиевской ситуации (8), как это видно из Рис. 2.

По аналогии с переходом от (7) к (8) можно аналитически реконструировать переход от (11) к (12), основанный на СОГЛ по признаку 'стол':

- (11) человек предается наслаждениям, пиршествам — человек умирает;  
 (12) человек пирует за столом — человек внезапно умирает, и его выносят в другую комнату и там кладут в гроб, который ставят на стол.

Следующий шаг (делаемый в стихотворении Державина) — СОВМЕЩЕНИЕ двух разных столов в один (*Где..., там...*).

### 5. РАЗВЕРТЫВАНИЕ контрастного отношения

Мы назвали несколько типов дополнительного подчеркивания конструкции, получающейся в результате применения КОНТР, и подробно рассмотрели ее подчеркивание тождеством. Теперь скажем несколько слов о ее РАЗВЕРТЫВАНИИ.

Эта конструкция состоит из следующих членов: X, АнтиX, контрастное отношение между ними по признаку Q. Разберем два возможных случая ее КОНКР:



- 1) РАЗВЕРТЫВАНИЮ подвергаются элементы  $X$  и Анти $X$ , но не связывающее их контрастное отношение;
- 2) РАЗВЕРТЫВАНИЮ подвергается само контрастное отношение (а что касается элементов  $X$  и Анти $X$ , то они тоже отчасти конкретизируются).

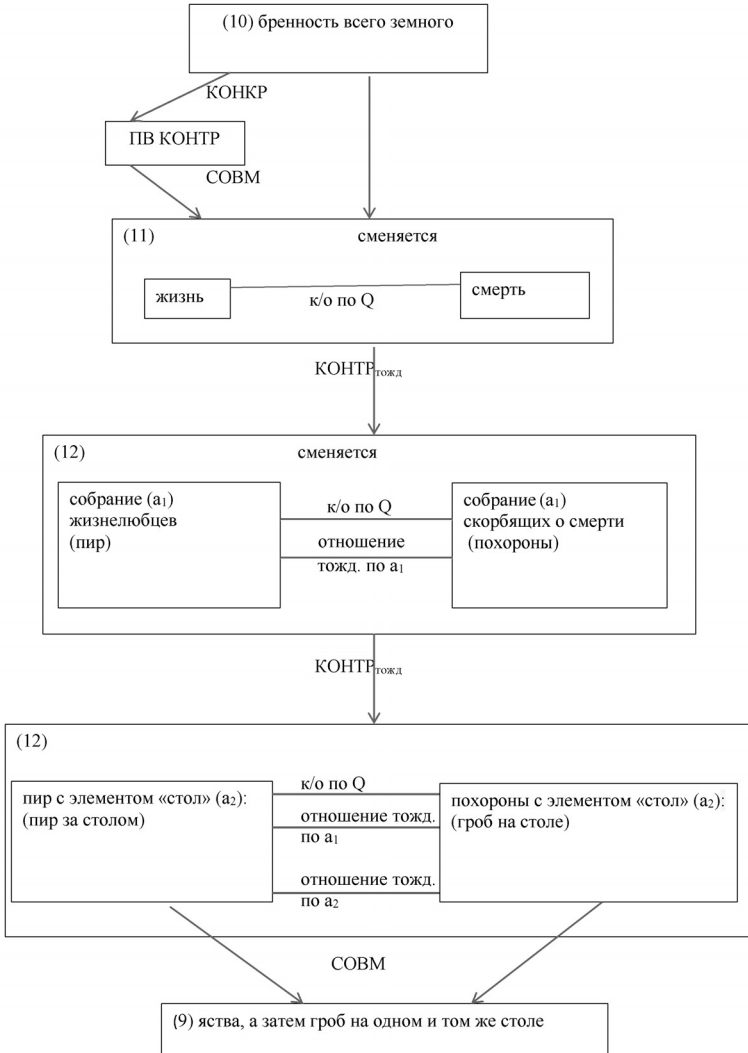


Рис. 2

Первый случай (КОНКР только членов контрастной пары) представляется достаточно тривиальным:

члены пары приобретают новый, более наглядный вид (например, пара 'дикое животное / домашнее животное' может конкретизироваться парой 'медведь / свинья'), но само контрастное отношение ('домашнее / дикое') при этом не заменяется каким-то более конкретным.

Более интересен второй случай, когда решается задача сделать более наглядным, конкретным само контрастное отношение. Делается это следующим образом:

у  $X$ -а и Анти $X$ -а находится еще один общий признак  $Q'$  (помимо первого признака  $Q$ , по которому они уже противопоставлены), являющийся продуктом РАЗВЕРТЫВАНИЯ  $Q$  в том смысле, что различие по  $Q'$  свидетельствует о контрастном отношении по  $Q$ .

Для пары 'дикое / домашнее' признаком  $Q'$  будет, например, признак 'место проживания' (домашние животные живут в «культуренных» помещениях, специально выстроенных или отведенных им человеком, дикие живут «в природе», где сами делают себе жилище или вообще не имеют его).

Приведем пример эффектной КОНКРЕТИЗАЦИИ контрастного отношения в рассказе Л. Н. Толстого «Акула», где контрастное отношение по признаку  $Q =$  'живая акула / мертвая акула' развернуто даже дважды<sup>2</sup>.

Во-первых, оно КОНКРЕТИЗИРОВАНО в виде более наглядного (зрительного) соотношения по признаку  $Q' =$  'положение туловища акулы': 'спиной вверх / брюхом вверх'.

Заметим, что это новое отношение есть не просто различие (скажем, 'положение спиной вверх — положение брюхом вверх'), а новое контрастное отношение ('верх / низ'): в этом смысле можно говорить о разной степени подчеркивания контрастного отношения при его КОНКР<sup>3</sup>.

Во-вторых, то же контрастное отношение по признаку ('живая акула / мертвая акула') КОНКРЕТИЗИРОВАНО по признаку  $Q'' =$  'характер движения': 'движение / неподвижность' («Акула плыла прямо на мальчиков / По волнам колыхалось брюхо мертвой акулы»).

Обратим внимание, что в последней фразе налицо СОВМ двух результатов КОНКР не только в ситуации, но и в синтаксисе — в рамках одной синтагмы: «колыхалось брюхо».

## Примечания

<sup>1</sup> Тот факт, что подчеркнутыми оказываются какие-то дополнительные элементы, помимо тематического элемента *X*, означает, по сути дела, некоторый сдвиг в самой теме; так, если при КОНТР оказывается подчеркнутым признак *Q*, то тем самым он начинает претендовать на статус элемента темы, которая теперь может формулироваться не как '*X*', а как '*X* и *Q*'. Но тогда возникает проблема погашения нежелательных смыслов (см. выше (С. 130–131) в главе о КОНКР).

<sup>2</sup> См. подробный анализ в разделе, посвященном поверхностной структуре детских рассказов Толстого, — Наст. изд. С. 101–102.

<sup>3</sup> Кстати, по поводу подчеркивания контрастного отношения при его КОНКР отметим, что

1) подчеркивание тождеством содержится уже в самой операции РАЗВЕРТЫВАНИЯ, поскольку подбор нового контрастного отношения по общему признаку *Q'* таким образом выявляет некоторое новое тождество между *X*-ом и Анти*X*-ом;

2) помимо этого «невольного» подчеркивания тождеством (присущего самой операции КОНКР) в данном примере присутствует и еще одно тождество между *X*-ом и Анти*X*-ом, дополнительно подчеркивающее их контрастность: в обоих положениях — нормальном и перевернутом — акула демонстрируется не полностью, а в виде части туловища, находящейся в одинаковом отношении к поверхности воды и к остальной части туловища, а именно в виде той части, которая выступает над поверхностью воды, что достигается применением к обоим членам контрастного отношения приема СОКРАЩЕНИЕ.

## VII. Подача

### 1. Определение

ПОДАЧЕЙ (ПОД) элемента  $X$  называется его замена на два (или более) элемента — Пре $X$  (или Пре $X_1$ , Пре $X_2$ ... Пре $X_n$ ) и  $X$ , где Пре $X$  представляет собой предшествующий ему (появляющийся ‘раньше’) ‘неполноценный’  $X$ , так что от Пре $X$ -а к  $X$ -у прочерчивается некий ‘путь’. См. Рис. 1.

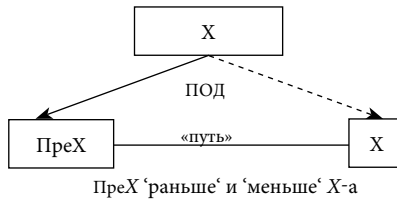


Рис. 1

Поясним по порядку все упомянутые в этом определении понятия.

#### 1.1. Элемент $X$

В общем случае  $X$  выступает в натуральную величину, т. е. не подвергнутым ПВ УВЕЛ. Однако в ряде случаев в рамках ПОД удобно рассматривать и подготовку УВЕЛИЧЕННОГО  $X$ -а (= сложный ПВ НАРАСТАНИЕ; см. об этом в главе о ПВ ПРЕДВЕСТИЕ, п. 4.3 — Наст. изд. С. 208–212).

#### 1.2. Предшествование Пре $X$ -а $X$ -у (отношение ‘раньше’)

Поскольку мы говорим в основном о литературе, т. е. временном искусстве, то имеется в виду предшествование в тексте; вероятно, некоторый аналог временному предшествованию может быть найден и в пространственных искусствах (с учетом порядка движения глаза при восприятии, заданного с помощью тех или иных композиционных средств)<sup>1</sup>.

#### 1.3. Неполноценность Пре $X$ -а (отношение ‘меньше’)

Пре $X$  не является полноценной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ той темы, которая развернута в  $X$ , а представляет собой либо отсутствие  $X$ -а, либо слабое, неявное присутствие  $X$ -а, либо Анти $X$ . В зависимости от

того, какой из этих трех случаев имеет место, различаются соответственно три основные разновидности ПОДАЧИ: ПРЕПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ, ОТКАЗ.

#### 1.4. Путь от ПреХ-а к Х-у

Существенны по крайней мере два признака:

(а) характер осознания пути: *прогрессивное* осознание, когда ПреХ воспринимается (явно или неявно) как прелюдия к Х-у и вызывает его ожидание; и *регрессивное* — когда лишь с появлением Х-а становится ясно, что ПреХ предвещал его;

(б) заполненность пути: наличие/отсутствие промежуточных стадий между ПреХ-ом и Х-ом.

## 2. Разновидности ПОДАЧИ

Здесь мы ограничимся самыми общими сведениями о трех разновидностях ПОДАЧИ, поскольку подробному рассмотрению каждой из них посвящена специальная глава настоящей книги.

### 2.1. ПРЕПОДНЕСЕНИЕ (ПРЕП)

ПРЕП — это такая ПОДАЧА Х-а, при которой ПреХ есть простое отсутствие Х-а, иными словами, ПРЕП — это ПОД «от нуля».

Пример — конструкция ‘собрание компании’ (Рис. 2), типичная для произведений, где действует группа героев (таковы новеллы Конан Дойла, многие сказки, романы Дюма, «Хулио Хуренито» Эренбурга и т. д.).

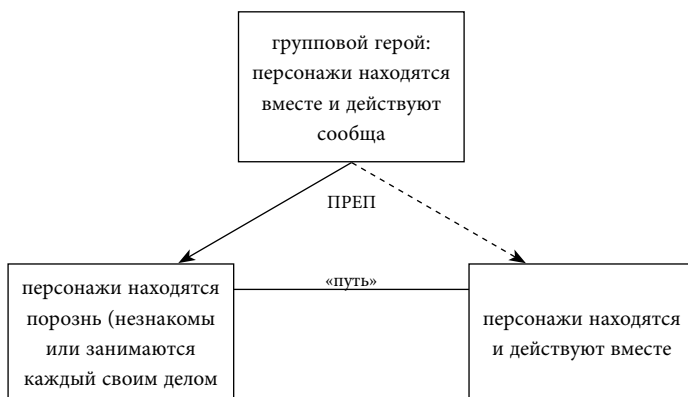


Рис. 2

Можно сказать, что выразительный эффект ПРЕП сводится к выразительному эффекту ПОДАЧИ как таковой; ПРЕП — это самый «бедный» и неспецифический случай ПОДАЧИ.

## 2.2. ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ)

ПРЕДВ — такая ПОДАЧА X-а, при которой ПреX представляет собой X, в том или ином отношении неполный, незавершенный или урезанный (иногда это X, подвергшийся СОКР<sup>2</sup>).

Пример: ‘Медный всадник вскачь преследует героя (в поэме Пушкина)’ — ПРЕДВ → ‘неподвижная статуя Медного всадника с поднятыми копытами, потом Медный всадник вскачь преследует героя’.

## 2.3. ОТКАЗ (ОТК)

ОТК — это ПОДАЧА, при которой ПреX представляет собой АнтиX, т. е. это ПОД, дополненная КОНТР, откуда и соответствующий характер выразительных эффектов ОТКАЗА.

Пример — в сцене из «Генриха IV» Шекспира, где ОТК подчеркивает тематический элемент ‘конфиденциальность разговора короля с сыном’: королевская приемная полна придворных, но сцена начинается со слов короля: *Оставьте, господа, нас. Я и принц Должны поговорить без посторонних*, за которыми идет ремарка *Все, кроме короля и принца Генри, уходят* (перевод Б. Л. Пастернака); см. Рис. 3.



Рис. 3

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

## Примечания

<sup>1</sup> Если отвлечься от чисто временного аспекта предшествования, то можно увидеть аналогию между ПВ ПОД и СОКР. Всякое СОКР состоит в замене X-а на некоторую его часть, такую, что по ней восстановим весь X. Соотношение между такой реально присутствующей в тексте частью и вырисовывающимся

за ней целым подобно соотношению между ПреХ-ом и Х-ом, с той разницей, что при ПОД ПреХ предшествует Х-у во времени, а при СОКР — так сказать, в логическом пространстве (читатель воспринимает часть и достраивает по ней целое). Тем самым при СОКР можно говорить о некотором, хотя и чисто логическом «пути», создающем эффект вовлечения.

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

<sup>2</sup> О подобном логическом пути, соединяющем мысленный вариант Х-а с вариантом, представленным в тексте, можно говорить и в случае ПВ УВЕЛ: за УВЕЛИЧЕННЫМ Х-ом, реально данным читателю, прочитывается 'нормальный' Х, известный ему из «словаря действительности» (= базы данных). Аналогичное соотношение (и соответственно мысленный путь) имеет место также при применении фигуры «Перекрашивание» (см. *Жолковский, Щеглов 1978б; Жолковский, Щеглов 2014в: 749–762*), суть которой состоит в выдаче «недоброкачественного» Х-а за нечто лучшее: чаще всего сам Х лишь подразумевается в тексте и мысленно сопоставляется со своим приукрашенным портретом, нарисованным с большей подробностью.

## VIII. Преподнесение

### 1. Определение

ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ (ПРЕП) — мы называем такую ПОДАЧУ  $X$ -а, при которой Пре $X$  представляет собой простое отсутствие  $X$ -а; иными словами, ПРЕП — это ПОД от нуля.

### 2. Примеры и разновидности ПРЕП

#### 2.1. ПРЕП: 'знакомство, собрание компании'.

Простейшим и широко распространенным случаем ПРЕПОДНЕСЕНИЯ является тот тип построения, который иллюстрируется довольно многочисленными сюжетами, основанными на дружбе и совместных действиях двух или нескольких персонажей. Тематический элемент 'совместное времяпровождение' обычно подвергается ПРЕП, то есть персонажи встречаются и знакомятся на глазах читателя.

Так, в повести «Этюд в багровых тонах» впервые встречаются Холмс и Уотсон; помимо того, многие новеллы, где им предстоит действовать вместе, начинаются с их раздельного времяпровождения, за которым следует встреча.

Усложненным случаем такого ПРЕП является 'собрание компании', состоящей из более чем двух человек; здесь можно говорить о целой последовательности ПРЕПОДНЕСЕНИЙ (то есть об осложнении ПРЕП при помощи ПОВТ).

Так, в сказках вокруг героя постепенно складывается группа помощников (людей, зверей, волшебных предметов), каждый из которых обладает каким-нибудь специальным свойством, призванным сыграть свою роль в кульминационном столкновении с вредителем (см., например, сказку братьев Гримм «Шестеро идут по свету»)<sup>1</sup>; то же в приключенческих романах (например, Жюль Верна), в «Моби Дике», «Хулио Хуренито» и др.<sup>2</sup>

#### 2.2. Простой 'нуль' и подчеркнутый ('нехватка').

2.2.1. В приведенных примерах 'нуль' состоит в раздельном показе будущих участников совместного времяпровождения. Другим способом реализации 'нуля' является показ некоторого 'пустого



пространства' — места, на которое затем будет «подан» преподносимый *X*. Простейшие примеры:

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

или

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

Ср., напротив, такое начало фильма или спектакля:

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

Очевидно, что и в (3), как и в (1) и (2), имеет место ПОДАЧА *X*-а. Однако легко видеть, что степень подчеркивания *X*-а в (3) слабее, чем там. В самом деле, здесь отсутствует тот элемент 'нехватки чего-то', который есть в примерах с 'пустым местом' (комнатой, лужайкой). Но что такое 'нехватка' в отличие от 'просто отсутствия' (которое, как было сказано, есть исходная точка всякого ПРЕП)? По-видимому, *нехватка может быть определена как отсутствие ощущаемое, то есть подчеркнутое*.

Пустое место в буквальном смысле — не единственный способ создать ощущение нехватки. Его может дать любое изображение пустоты, незаполненности, понимаемое в более абстрактном смысле — в смысле ненасыщенной валентности.

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

**2.2.2.** Заметим, что ПРЕП с ощутимой нехваткой и с неощутимой нехваткой различаются не только по признаку 'подчеркнутость/неподчеркнутость', но также по признаку 'прогрессивность/регрессивность', существенному как вообще для ПОДАЧИ (см. Наст. изд. С. 189), так и в особенности для ПРЕДВЕСТИЯ (С. 199). Действительно, ощущение нехватки есть ожидание некоторого *X*-а, направленное вперед; если же нехватка неощутима, то лишь регрессивное осмысление сюжета позволяет увидеть в предыдущем состоянии некий 'нуль' по отношению к наступившему позднее *X*-у.

Способность выступать в роли 'пустого места', то есть предмета, изображающего нехватку, может считаться конститутивным,

словарным (в смысле «словаря действительности») свойством, закрепленным за некоторыми предметами:

Таковы, в частности, всякого рода вместилища (комната, сундук...), маршруты (тропинка, лестница...) и вообще любые предметы и ситуации, которые в нашей ментальной базе данных фигурируют как  $n$ -местные предикаты, а в тексте даны с незаполненными местами для некоторых аргументов этих предикатов.

Под это описание, очевидно, не подходят два типа предметов:

- предметы и ситуации, которые в «словаре действительности» обладают 'местами', но в данном контексте имеют их заполненными ('пляж, усеянный людьми'; 'комната с людьми в ней'...);
- предметы, которые уже в словаре действительности не имеют 'мест' ('небо с плывущими по нему облаками'; 'циферблат часов'; 'свалка металлолома'...).

Иными словами,

если предмет  $X$ , который предстоит ПРЕПОДНЕСТИ, это, скажем, 'деревня', то последовательность: 'дорога — деревня, показываемая как конечный пункт этой дороги', дает эффект подчеркнутого ПРЕП, т. е. ПРЕП с предварительным показом нехватки, а последовательность: 'небо с плывущими облаками — деревня' дает эффект простого ПРЕП без нехватки, то есть без подчеркивания 'нуля' и без ожидания.

**2.2.3.** От словарных свойств данного предмета зависит, будет ли он играть роль нехватки неизвестно чего или роль нехватки именно  $X$ -а, т. е. будет одновременно создавать эффект нехватки и служить указанием на предстоящее появление  $X$ -а. В первом случае имеет место чистое ПРЕП (переход к  $X$ -у от подчеркнутого не $X$ -а), во втором — ПРЕДВ (переход к  $X$ -у от «неполного»  $X$ -а) (подробнее см. в п. 6.1 главы о ПВ ПРЕДВЕСТИЕ — Наст. изд. С. 220–221).

### 3. Дополнение ПРЕП другими ПВ

Выше много говорилось о пустом месте в широком смысле слова как о подчеркнутом изображении Пре $X$ -а, равного нулю, т. е. отсутствия  $X$ -а. Укажем, что понимаемое таким образом пустое место может быть, в свою очередь, подчеркнуто, в частности с помощью той или иной разновидности ПВ ПОДАЧА.

#### 3.1. ПРЕП + ПРЕП

В качестве примера можно привести рассуждения Эйзенштейна о различных способах ПРЕПОДНЕСЕНИЯ появления героя (Дессалина) в кругу будущих противников (см. Жолковский, Щеглов 1974, схема

8; см. также *Жолковский 1970а; Жолковский 1996*). С этой точки зрения возможны три способа ПРЕП:

- (4) вообще без пустого места: Дессалин входит в зал, где находятся враги;
- (5) с наличествующим пустым местом: место, на которое вступит Дессалин, показывается пустым с самого начала сцены;
- (6) с ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ пустого места: перед появлением Дессалина враги расступаются, образовав пустое место на глазах зрителя, затем на это пустое место входит Дессалин.

Сравнивая эффективность вариантов (5) и (6), Эйзенштейн говорит, что в случае (5) между героем и врагами

...будет большое пространство <...> Но как оно дается?.. Статически! Оно уже наличествует на сцене, режиссер его не преподносит зрителю. Если же Дессалин идет по месту, которое раньше было заполнено людьми, и эти люди специально для его прихода мотивированно переводятся, то мы подаем сначала место, а затем выпускаем на него и человека.

(*Нижний 1958: 51*)

### 3.2. ПРЕП + ОТК

Другой ПВ, часто используемый для дополнения ПРЕП, — это ОТКАЗ, также являющийся разновидностью ПОД. Рассмотрим случай, когда переход от не $X$ -а к  $X$ -у подчеркнут тем, что он СОВМЕЩЕН в единый акт с переходом от некоторого Анти $Y$ -а к  $Y$ -у (не $X$  существует тогда как бы в рамках Анти $Y$ -а, а  $X$  — в рамках  $Y$ -а).

Частый пример такой конструкции — ситуация, когда автор желает подчеркнуть с помощью ПРЕП лицо или деталь лица персонажа, его выражение, цвет глаз, особые приметы и т. п. (=  $X$ ). В таком случае простое ПРЕП даст последовательность:

лица не видно, или его видно плохо, или только в общих чертах (= не $X$ ) — лицо видно в деталях (=  $X$ ).

Для более эффективного подчеркивания к этому ПРЕП присоединяется ОТК, так что получается последовательность:

лицо/деталь лица в положении Анти $Y$  (отвернуто, закрыто вуалью и т. п.), при котором его/ее не видно (не $X$ ), — лицо/деталь лица находится в противоположном положении  $Y$  (повернуто к зрителю, освобождено от вуали и т. п.), при котором его/ее видно ( $X$ ).

Так, в стихотворении Ахматовой «Сероглазый король»

в кульминационном стихе *В серые глазки ее погляжу* обнаруживается, что героиня была возлюбленной короля, причем деталь, способствующая 'узнаванию' (серые глаза дочери), подчеркнута с помощью рассматриваемой конструкции ПРЕП + ОТК: *Дочку свою я сейчас разбужу*.

Здесь неX — 'цвета глаз не видно', X — 'цвет глаз виден', АнтиY — 'ребенок спит (глаза закрыты)', Y — 'ребенок разбужен (глаза открыты)'<sup>3</sup>.

### В фильме Эйзенштейна «Иван Грозный»

в сцене венчания на царство (1-я серия) дьякон провозглашает «Многая лета...», в то время как Иван стоит спиной к объективу; затем Иван резко поворачивается лицом к зрителю, между тем как здравица еще не закончена, и видно, что его глаза сверкают.

Здесь та же конструкция: неX — 'выражение глаз не дано', X — 'глаза сверкают', АнтиY — 'положение спиной к зрителю', Y — 'положение лицом к зрителю'<sup>4</sup>.

Аналогичных примеров можно было бы привести множество, рассматриваемая конструкция представляет собой частный случай весьма распространенного сочетания ПВ. Действительно, дополнение ПРЕПОД-НЕСЕНИЯ ОТКАЗОМ есть не что иное, как КОНКР и УВЕЛ 'слабого контрастного отношения неX / X' (по определению присутствующего в ПРЕП), в результате чего получается ОТК (о КОНКР и УВЕЛ контрастного отношения см. в главе о КОНТРАСТЕ, п. 4 — Наст. изд. С. 182–184).

## Примечания

<sup>1</sup>Заметим, что упоминание о таком свойстве или таланте в момент вступления данного персонажа в компанию является ПРЕДВЕСТИЕМ к кульминационному эпизоду (см. об этом в главе о ПРЕДВ, п. 6.2 — Наст. изд. С. 221–222).

<sup>2</sup>Распространен также случай собирания компании, строящегося на другой разновидности ПОДАЧИ — ОТКАЗЕ; это так называемое 'знакомство через ссору' (см. об этом в главе об ОТК, п. 5.2.1 — Наст. изд. С. 243).

<sup>3</sup>Признак 'Y / АнтиY (бодрствование / сон)' является здесь результатом СОГЛ рассматриваемой конструкции с мотивом 'вечера, ночи', который играет важную роль в этом стихотворении, выражая темы 'интимности, одиночества, тоски' и т. п. При отсутствии этого СОГЛ признак 'Y / АнтиY' мог бы реализоваться иначе, например: 'девочка дана спиной / девочка дана лицом' (ср. следующий в тексте пример из «Ивана Грозного»).

<sup>4</sup>Сказанным анализ приведенной последовательности кадров не исчерпывается. Несовпадение момента поворота с окончанием здравицы выражает также тему 'своеволия' Ивана, его готовности нарушить традиции: Иван *сам* протягивает руки к скипетру и державе, *сам* надевает на голову царский венец — так же как *сам* решает, когда повернуться лицом в момент венчания на царство.

## IX. Предвестие

### 1. Определение

ПРЕДВЕСТИЕ (ПРЕДВ) — тот из трех достаточно различных видов ПОДАЧИ, при котором ПреХ представляет собой  $X$ , в том или ином отношении неполный, незавершенный или урезанный.

ПРЕДВ занимает в каком-то смысле срединное положение между ПРЕП, где ПреХ представляет собой ‘ноль, пустое место’, и ОТК, где ПреХ хотя и вполне осязаем, но противоположен  $X$ -у. В случае ПРЕДВ, ПреХ — ненулевой и к тому же связанный с  $X$ -ом прямой, а не обратной пропорцией. Если при ОТК путь расцвечен КОНТРАСТОМ, то при ПРЕДВ он трактован в духе ВАРЬИРОВАНИЯ и СОКРАЩЕНИЯ/УВЕЛИЧЕНИЯ<sup>1</sup>.

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

### 2. Основные параметры ПРЕДВ

ПРЕДВ выступает во множестве конкретных форм, и, для того чтобы заняться подробным рассмотрением его образцов, имеет смысл сформулировать ряд параметров, существенных для их характеристики. В общем они представляют собой детализацию признаков, уже упоминавшихся в связи с ПОДАЧЕЙ, — тех, которыми определяется тип редукции  $X$ -а в ПреХ-е, и тех, которыми определяется характер «пути» от ПреХ-а к  $X$ -у.

#### 2.1. Редукция

Редукция имеет целью создать уменьшенный, неполноценный вариант  $X$ -а. Есть два основных способа редукции — по величине и по положению в тексте<sup>2</sup>. Разумеется, возможно и СОВМЕЩЕНИЕ обоих способов.

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

1. Размер: ПреХ может быть просто меньше  $X$ -а.
2. Полнота / неполнота отображения: независимо от того, насколько уменьшен  $X$  в ПреХ-е, он может быть в нем отображен

полностью, т. е. сохраняя всю конфигурацию своих существенных черт, или частично, т. е. в одной или нескольких отдельных чертах, не дающих цельного образа  $X$ -а.

3. Реальность / ментальность отображения  $X$ -а в  $\text{Пре}X$ -е. В первом случае  $\text{Пре}X$ , как и  $X$ , есть событие или факт реального плана, т. е. изображается как происходящий в действительности; во втором случае  $\text{Пре}X$  есть, в отличие от  $X$ -а, некоторый ментальный объект, например сон, мечта, чьи-то слова, эпизоды вставного рассказа, песни и т. п.
4. Наличие 'валентности на  $X$ ':  $\text{Пре}X$  — такая ситуация, в которой ощущается отсутствие  $X$ -а, его нехватка. Данный признак, по сути дела, есть особая комбинация двух предыдущих: в целом  $X$  представлен в  $\text{Пре}X$ -е полностью, но часть дана реально, а часть — ментально, в виде потребности в  $X$ -е, валентности на  $X$ .
5. Заметность / незаметность  $\text{Пре}X$ -а: перечисленные и прочие возможные способы редукции по величине могут приводить к полной неосознаваемости  $\text{Пре}X$ -а как отдельного объекта или факта (разумеется, этот параметр находится в определенной связи с аналогичной характеристикой 'пути к  $X$ -у' — признаком (7)).

**2.1.2.** Редукция по положению. Этот признак, как правило, выступает в сочетании с одновременной редукцией по величине, однако в теоретических целях следует иметь в виду полную взаимонезависимость этих двух типов редукции; иначе говоря, представлять себе  $\text{Пре}X$ , не уступавший  $X$ -у по размеру, полноте, реальности и т. п. и неполноценный исключительно ввиду постановки в слабую позицию.

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

## 2.2. Путь

Характер пути определяет эффект, производимой конструкцией ПреХ(ы) — Х в целом. Параметры этой группы в принципе взаимонезависимы, но часто взаимодействуют друг с другом. Во многих отношениях эти характеристики пути напоминают признаки редукции Х-а в ПреХ-е; отличия связаны со свойствами «пути» как конструкции.

**2.2.1.** Способ существования пути характеризуется двумя признаками.

7. Осознаваемость/неосознаваемость: либо ПреХ рано или поздно воспринимается читателем как в некотором роде то же, что Х, либо эта связь остается неосознанной. Данный признак напоминает параметр (5) и связан с ним: путь может осознаваться, только если замечен сам ПреХ (ср. также параметр (9), поскольку осознание может быть либо прогрессивным, либо регрессивным).
8. Реальность/фигуральность пути: ПреХ может либо быть первым звеном в цепи событий, реально ведущих к Х-у, либо служить сугубо ментальным прообразом Х-а, намекающим на него, но никак не готовящим его реальное появление. Данный параметр очевидным образом напоминает признак (3) 'редукция через ментальность' и часто бывает связан с (6) 'понижением ранга': ПреХ, располагающийся в иной сфере, нежели Х, как правило, не может претендовать на причинную связь с Х-ом<sup>3</sup>. Определенная связь имеется у (8) и с (7): реальный путь редко остается неосознанным и, наоборот, фигуральная связь между ПреХ-ом и Х-ом может даваться без расчета на осознание.

## 2.2.2. Направление восприятия

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

10. Из других параметров ПРЕДВ (помимо (7)) данный признак связан: с (4) валентностью, без которой прогрессивное осознание невозможно, и с (10) — ‘определенность ожидания’ X-а, которая невозможна без ‘прогрессивности’.

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

**2.2.3.** Интенсивность пути — таким общим названием можно объединить последние три параметра.

11. Определенность / неопределенность, с которой ПреХ заставляет ожидать появления X-а в некоторой точке текста. ‘Определенность’ естественно связана с (4) — ‘валентностью’ — и (9) — ‘прогрессивностью’.
12. Количество ПреХ-ов может колебаться от одного до значительного множества; с (11) отчасти сходен параметр (1) — ‘размер’.
13. Разрозненность / выстроенность: ПреХ-ы, если их несколько (отсюда связь с параметром (11) — ‘количество’), могут быть либо совершенно разнородными, никак не организованными, либо связанными в единую цепь, ведущую, часто с нарастанием, к X-у. Во втором случае естественна связь с (5) — ‘заметностью ПреХ-ов’; (7) — ‘осознанностью пути’, (9) — ‘прогрессивностью’ и даже (10) — ‘определенностью ожидания X-а’. Из характеристик редукции данный признак напоминает (2): выстроенность в линию — это своего рода проекция ‘полноты’ на материал пути: путь предстает как сплошь заполненный ПреХ-ами.

### 3. Примеры ПРЕДВЕСТИЙ

#### 3.1. Собственно ПРЕДВЕСТИЯ

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

**3.1.1.** В фильме Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925) имеется деталь, впервые замеченная немецким психологом Г. Заксом и позднее прокомментированная самим Эйзенштейном. Она состоит в том, что один из матросов, стоящих в строю, при виде проносимого брезента поворачивает голову и провожает его взглядом. Эйзенштейн пишет:



Доктор Закс правильно заметил, что в этом движении уже есть как бы собранная в зерно, в фокусе, сцена будущего возмущения, потому что матрос, стоящий в строю, не имеет права поворачивать голову <...> Случай с поворотом головы эмоционально воспринимался, несомненно, большинством зрителей (если не всеми). Но вряд ли хоть один из них сумел бы сформулировать, что в этом наклоне головы он предвидел, как разойдутся мятежные ряды матросов. Чтобы перевести это движение в сознательную формулировку, должен был им заняться доктор Закс, и то в специальном исследовании, и то будучи еще психоаналитиком, то есть специалистом по учету неосознаваемых процессов <...> Скажу больше. И автор <...> делал эту сцену тоже, не планируя ее форшлагом <т. е. ПРЕДВЕСТИЕМ. — А. Ж., Ю. Ш.>, а чисто эмоционально ощущая ее необходимость.

(Эйзенштейн 1964–1971: IV, 294–303)

В терминах параметров, введенных в п. 2, данное ПРЕДВ может быть охарактеризовано следующим образом:

Применена 'редукция по размеру' — (1), но ПреХ отображает Х достаточно полно (2), так как содержит обе существенные черты кульминационных сцен фильма: (а) отказ от подчинения существующему порядку; (б) солидарность с «братьями» (в эпизоде с поворотом головы она выражается в том, что матрос не остается безучастным к судьбе расстреливаемых товарищей)<sup>4</sup>.

Отображение Х-а в ПреХ-е является реальным, а не ментальным (3).

Никакой валентности (4) на Х данный ПреХ не имеет.

Сам по себе ПреХ заметен (5), ср. слова Эйзенштейна об эмоциональном восприятии этого поворота головы зрителями.

Понижения в ранге (6) здесь, пожалуй, нет (матрос — один из будущих участников восстания, а индивидуальных героев в фильме нет).

Связь ПреХ-а с Х-ом остается неосознанной (7); ее можно считать реальной (8): поворот головы — это первое из проявлений неподчинения (хотя фабульно цепь событий, ведущая от ПреХ-а к Х-у, и не разыграна).

Восприятие пути, по-видимому, прогрессивно (9) — скорее поворот головы подсознательно отмечается как первое нарушение строя, чем мятеж подсознательно возвращает зрителя к повороту головы.

Никакой определенности ожидания (10), конечно, нет; какое-то число других ПреХ-ов (11) за поворотом головы следует, и они выстраиваются в линию (12), завершающуюся открытым неповиновением — отказом стрелять в братьев.

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

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

Это явление рассматривается Л. С. Саламоном (*Саламон 1971: 108*) в рамках интересующей его «физиологии эмоционально-эстетических процессов».

В качестве примера исследователь приводит отрывок из письма Онегина Татьяне, кульминацией которого, по его мнению, являются слова *Что с вами днем УВИЖУСЬ Я*.

Он показывает, что в предыдущих четырех стихах постепенно накапливаются фонетические составляющие подчеркнутых слов: *И так УЖ тягоСтны они. / Я знаю: век Уж мой Измерен, / Но, чтоб продлилась ЖИЗНЬ моя, / Я утром должен быть Уверен, / Что с вами днем УВИЖУСЬ Я*. Очевидно, что это и подобные ПРЕДВЕСТИЯ большинством читателей не осознаются (7) ни прогрессивно, ни регрессивно, хотя и усиливают восприятие кульминационного слова (такое усиление Саламон называет «подпороговым суммированием»).

В той же работе приводится еще один пример из «Евгения Онегина», где в эпизоде дуэли кульминационное слово *ВЫСТРЕЛИЛ* аналогично подготовлено звуковыми сочетаниями СТ и СТ-Л, которыми насыщены предыдущие шесть стихов.

Обратим внимание на значительное конструктивное сходство таких фонетических ПРЕДВ с сюжетными ПРЕДВ типа clues (улик) в детективной новелле, которые подобным же образом заблаговременно рассредоточиваются по тексту. Отличие состоит в том, что clues — это ПреХ-ы, осознаваемые по крайней мере регрессивно (9). Впрочем, осознаваемыми могут быть и фонетические ПРЕДВ, если они подаются не так замаскированно, как у Пушкина, а более открыто<sup>5</sup>. С другой стороны, неосознаваемыми могут оставаться и семантические, и лексические ПРЕДВ.

**3.1.3.** По тонкому наблюдению А. Л. Слонимского (*Слонимский 1922: 174*), в «Пиковой даме» Пушкина есть место, которое можно считать ПРЕДВЕСТИЕМ магического набора из трех карт, сообщаемого Германну призраком графини в гл. V (тройка — семерка — туз).

В гл. II Германн мечтает о том, чтобы узнать три карты, приносящие выигрыш. «Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представиться ей <...> пожалуй, сделаться ее любовником, — но на это все требуется время, а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!.. <...> Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты,

вот что утроит, усмерит мой капитал...». Мотив 'тройки' представлен здесь в слове *утроит*, а мотив 'семерки' — в словах *восемьдесят семь, через неделю и усмерит*. Здесь мы имеем дело с примером такого ПреХ-а, который не только не связывается в сознании читателя с Х-ом (7) (для этого потребовалось внимательное чтение текста исследователем), но, по-видимому, и сам по себе проходит незамеченным (5) (вряд ли, пересказывая эту сцену, рядовой читатель сохранит цифры *три* и *семь*).

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

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

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

**3.1.5.** Впрочем, у Пушкина есть и более ощутимые ПРЕДВ.

В «Медном всаднике» строчки: *Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?* являются ПРЕДВ кульминационной сцены погони всадника за Евгением.

Отображение является «меньшим», чем Х: скаканье происходит на месте (1); неполным (2), так как отсутствует вся линия преследования и подавления личности, а предсказывается лишь элемент 'движение конной статуи'.

Помимо неполноты отображения, редукция осуществлена за счет (3) ментальности движения: оно фигурирует в тексте обращения поэта к статуе,

тогда как последующее 'скаканье', хотя, возможно, и есть плод больного воображения героя, тем не менее реально (в той мере, в какой реальностью является сознание Евгения), а также за счет понижения в ранге (6) путем включения ПреХ-а в линию авторских риторических отступлений (обращений к Петербургу и его памятникам), а не в сюжетную линию Евгения; во всяком случае, перенос в другую линию делает ПреХ фигуральным, а не реальным (8) и затрудняет осознание его связи с Х-ом.

Сама по себе эта деталь, бесспорно, заметна (5), лежит в осознаваемой сфере; прогрессивное осознание ее как ПреХ-а исключается, регрессивное же — во всяком случае некоторыми, особенно чуткими читателями (ср. *Якобсон 1987: 169*) — возможно (9).

**3.1.6.** Характерный случай ПРЕДВ — в комедии Мольера «Тартюф».

При первом появлении на сцене, заметив, что он не один, Тартюф приворно говорит слуге: *Коль будут спрашивать, то я пошел в тюрьму, / Снести ленту скудную поверженным во тьму* (перевод М. Л. Лозинского). В конце комедии разоблаченного Тартюфа уводят в тюрьму.

ПреХ является неполным отображением Х-а (2), так как в нем отсутствует такой существенный элемент, как наказание Тартюфа (Тартюф уверяет, что он пойдет в тюрьму, но не в качестве заключенного, а в качестве благотворителя). Заметим, что в данном случае необходимое для всякого ПРЕДВЕСТИЯ внешнее сходство ПреХ-а с Х-ом (отправляется в тюрьму) дополняется КОНТРАСТОМ между функциями этого ухода в тюрьму (в ПреХ-е Тартюф — покровитель арестантов, в Х-е — арестант)<sup>6</sup>.

Отображение Х-а в ПреХ-е является ментальным (3): в ПреХ-е Тартюф идет в тюрьму лишь на словах.

Обратим внимание, что ПреХ и Х — это соответственно первое и последнее, что Тартюф делает на сцене. Тем не менее едва ли связь между ними осознается зрителями (7).

При этом сам ПреХ, очевидно, вполне заметен (5).

Редукция осуществлена рядом способов: помимо уже отмеченных неполноты и ментальности отображения имеет место уменьшение события в абсолютных размерах и в степени спектакулярности (1) (при первых словах Тартюфа присутствует лишь служанка, в конце Тартюфа арестовывают в присутствии всех персонажей) и в сюжетном ранге (6) (первые слова Тартюфа — лишь одно из многих мелких проявлений его лицемерия, заключительная сцена — единственное в своем роде и всеми ожидаемое событие).

**3.1.7.** Для целого класса авантюрных сюжетов характерна следующая ситуация: герои передвигаются по неизведанной местности (пустыне, джунглям) и становятся объектами козней врагов, стремящихся их погубить или пленить.

Обычно «главному» нападению врагов на героев предшествует ряд ПРЕДВЕСТИЙ; одно из них — гибель животных (собак, буйволов, верблюдов и т. п.) (см. в «Детях капитана Гранта» Ж. Верна, «Атлантиде» П. Бенуа). Редукция проведена здесь способом (6).

То же — в эпизоде из фильма «Гром небесный» («Le Tonnerre de Dieu», 1965):

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

**3.1.8.** Классический пример неантропоморфного предмета в качестве ПреХ-а к судьбе людей —

известное вступление к «Хаджи-Мурату» Л. Толстого, где изображен жизнестойкий репей, в миниатюре воспроизводящий образ заглавного героя. Понижение в ранге (6) произведено здесь дважды: ПреХ — растение, Х — человек; ПреХ отнесен к авторскому прологу, а Х — к историческому повествованию, в котором автор не фигурирует.

**3.1.9.** Рассмотрим ситуацию с ПРЕДВ в немом фильме Эрнста Любича «Розита» («Rosita», 1923).

Фильм начинается с ПРЕДВЕСТИЯ, отделенного от основного сюжета в ряде отношений (другое место и время, другое окружение, логическая несвязанность с основным действием) и потому играющего роль пролога. Основное действие состоит в том, что король ухаживает за уличной певицей Розитой (Мэри Пикфорд), которая «водит его за нос» и фамильярно пошучивает над ним; между тем королева пытается вернуть супруга в лоно семьи; чтобы избавиться от соперника, король подписывает смертный приговор возлюбленной Розиты; совместные усилия королевы, Розиты и других персонажей срывают исполнение приговора, и Розита соединяется с возлюбленным. В финале король садится в карету, где с неудовольствием обнаруживает свою жену, в обществе которой и вынужден вернуться во дворец.

Этот Х отображен в прологе в виде следующего ПреХ-а. Король сидит в своем кабинете, собираясь подписать кому-то смертный приговор; через

окно влетает кольцо для игры в серсо, которое оказывается накинутым ему на шею; выглянув в окно, король видит юных фрейлин, играющих в серсо и качающихся на качелях; он спускается в сад, заигрывает с фрейлинами, качается на качелях с одной из них; поднявшись высоко в воздух, король замечает внизу свою жену, к которой он и вынужден спуститься (так сказать, с небес на землю); жена уводит его во дворец.

Характерной особенностью этого примера ПРЕДВ является полнота отображения  $X$ -а в Пре $X$ -е (2), доведенная до чрезвычайной детальности (фамильярное обращение женщин с королем, несостоявшийся смертный приговор, королева-жена — вместо интрижки с женщиной более низкого ранга).

Редукция, помимо вынесения Пре $X$ -а в другую сферу (6) (пролог, а не основное действие) и фигуральности связи с  $X$ -ом (8), выражается в уменьшении масштабов ухаживания (1) (с фрейлинами король хочет только пофлиртовать, а не завести серьезный роман).

**3.1.10.** Характерный подтип ПРЕДВЕСТИЯ — мотив предзнаменования.

Он может быть проиллюстрирован известным примером из «Анны Карениной» (ч. 1, гл. 18) — сценой первой встречи Вронского и Анны на вокзале, во время которой человек попадает под поезд.

Прогрессивное ПРЕДВ здесь, по-видимому, есть: встреча главных персонажей сопровождается дурными предзнаменованиями, создающими у читателя ощущение тревоги. Иначе говоря, Пре $X$ , скорее всего, предсказывает некоторые черты  $X$ -а (9) (можно ждать чего-то трагического, зловещего), но не является его достаточно полным прообразом (2).

При регрессивном же осмыслении обнаруживается, что ПРЕДВ было более полным. Совпадают: обстоятельства гибели (под колесами поезда) и реакция Вронского на событие (в обоих случаях он считает нужным так или иначе «заплатить» за смерть человека — в Пре $X$ -е дает вдове погибшего 200 рублей, в  $X$ -е, после смерти Анны, отправляется на сербскую войну).

Эти знаменательные совпадения тщательно замаскированы целым рядом различий. Различаются: причины гибели, классовая принадлежность жертв, конкретные обстоятельства гибели (направление и скорость движения поезда и др.), место в сюжете — (6), (8).

### 3.2. Множественные ПРЕДВЕСТИЯ

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

**3.2.1.** Пре $X$ -ы, не приближающие  $X$ -а. Множество Пре $X$ -ов может состоять из элементов, так сказать, в равной мере отстоящих от

X-а (т. е. в равной мере редуцирующих X) и притом разрозненных, не являющихся вежами на пути к нему. Таковы, например, различные подаваемые по ходу детективного сюжета элементы, которым предстоит сложиться в разгадку тайны (clues). Обычно накопление таких ПреХ-ов не приближает разгадки, т. е. X-a<sup>7</sup>.

Другой тип разрозненных (не образующих единого пути) ПреХ-ов к одному X-у представлен ПРЕДВЕСТИЯМИ к кульминационной сцене «Мещанина во дворянстве» (X = 'приобретение престижа и знаний ценой побоев').

Одним из них является разговор Журдена с женой о его радостной готовности быть высеченным розгами, как школьник, в качестве платы за получение знаний. Другим — сцена с учителем фехтования, который в процессе ученья больно колет Журдена шпагой. Хотя сцена с фехтовальщиком предшествует сцене с мадам Журден, нельзя сказать, что от одной сцены к другой возрастает близость (ожидаемость, вероятность) кульминационной сцены посвящения в мамашу. Это обеспечено, в частности, тем, что эти два ПреХ-а не только понижены в ранге относительно X-а (6) и связаны с ним лишь фигурально (8), но и являются результатами разных типов редукции: сцена с мадам Журден — ментальная (это разговор, побои происходят на словах), а с учителем фехтования — реальная (3).

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

3.2.2. ПреХ-ы, приближающие X. Широко распространен случай, когда несколько ПреХ-ов выстраиваются в последовательность, постепенно приближающую X, благодаря тому, что каждый следующий ПреХ создает ощущение более близкого и несомненного появления X-а, чем предыдущий. Эффект ПРЕДВ естественно дополняется при этом эффектами УВЕЛ и ПОВТ (а иногда и КОНТР), так что перед нами фактически уже не чистое ПРЕДВЕСТИЕ, а сочетание ряда ПВ. Поэтому примеры нарастающего приближения X-а мы рассмотрим в следующем разделе (см. п. 4.3).

#### 4. Комбинации ПРЕДВ с другими ПВ

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

##### 4.1. ПРЕДВ + КОНТР (= ПРЕДВ + ОТК)

Такое СОВМЕЩЕНИЕ двух ПВ широко распространено и встречалось нам уже несколько раз. Вспомним примеры с посещением тюрьмы из «Тартюфа» (п. 3.1.6) и с чумным поцелуем из «Пира во время чумы»

(см. С. 223–224, примеч. 6); забегая вперед, укажем на ОТКАЗНОЕ соотношение типа ‘по видимости забота о жертве’ / ‘в действительности подготовка преступления’ в детективе, а также те случаи, когда ПреХ контрастирует с X-ом по одному из конститутивных свойств ПРЕДВЕСТИЯ — ‘явности’ или ‘размеру’ (см. ниже, п. 4.3.4, 4.3.5).

#### 4.2. ПРЕДВ + ПРЕП

Под такой рубрикой следует, по-видимому, рассматривать определенный тип СОВМЕЩЕНИЯ в одном и том же ПреХ-е двух смыслов — прогрессивного и регрессивного, а именно прогрессивное ПРЕПОДНЕСЕНИЯ (ощущается нехватка чего-то) с регрессивным ПРЕДВЕСТИЕМ (позднее обнаруживается, что в ПреХ-е уже содержался более или менее определенный «портрет» X-а)<sup>8</sup>. Такое СОВМ может выполняться различными способами, но общим является следующее: сначала ПреХ предстает читателю в виде чего-то бессвязного и не складывающегося в понятную картину, затем выдается цельная картина (X), из которой и обнаруживается скрытая ранее связь между элементами ПреХ-а.

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

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

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

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

#### 4.3. НАРАСТАНИЕ: ПРЕДВ + ПОВТ + УВЕЛ (+ КОНТР)

**4.3.1.** В одной из сцен фильма «Леди Гамильтон» («That Hamilton Woman», 1941)

Нельсон приходит в себя в чужой комнате. Тем X-ом, который обрабатывается с помощью НАРАСТАНИЯ, является ‘обнаружение того, что герой находится в доме Эммы Гамильтон (Emma Hamilton)’. К этому X-у подбирается следующая цепочка ПреХ-ов: сначала в кадре появляется покрывало с вензелем



«Е. Н.»; затем — портрет леди Гамильтон на стене; и, наконец, она сама. Очевидно, что последовательность ‘вензель — портрет — человек’ — это единый «путь» приближения к X-у. Заметим, что данный ряд ПреХ-ов эквивалентен ВАР: вензель, портрет хозяйки и ее живая фигура основаны на ПРОВЕДЕНИИ ЧЕРЕЗ РАЗНОЕ тематического элемента ‘принадлежность дома Эмме Гамильтон’, но его различные КОНКРЕТИЗАЦИИ подобраны и выстроены по принципу нарастающей определенности.

**4.3.2.** В рассказе Конан Дойла «Пляшущие человечки» эффектно разрабатывается тема появления в жизни героев опасного человека.

Ряд ПреХ-ов, предшествующих появлению человека, указывает на элементы ‘человек’ и ‘опасность’ с НАРАСТАЮЩЕЙ определенностью. Каждый из довольно многочисленных ПреХ-ов складывается из двух компонентов: того, что видит клиент, и того, как реагируют на это он и его жена.

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

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

**4.3.3.** В 1-й серии «Ивана Грозного» Эйзенштейна на НАРАСТАНИИ построен эпизод, где тяжело больной Иван просит бояр присягать Дмитрию (см. *Эйзенштейн 1964–1971: VI, 263*).

Сначала Иван просто убеждает бояр «целовать крест Дмитрию», затем униженно просит и наконец умоляет. Эти три фазы соответственным образом КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ: если I фаза решена в более или менее нейтральном ключе, то во II фазе Иван становится перед боярами на колени, а в III в буквальном смысле валяется у них в ногах<sup>9</sup>.

Описывать этот фрагмент можно по-разному.

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

2) Можно, однако, считать темой этого фрагмента более нейтральную формулировку: X = ‘Иван просит / убеждает бояр...’ Тогда вывод фрагмента можно будет описать так: УВЕЛИЧЕНИЕ ситуации X до крайней степени дает

ситуацию  $X!$  = 'Иван умоляет бояр...'; и этот  $X!$  ПОДАЕТСЯ с НАРАСТАНИЕМ через  $\text{Пре}X_1$  = 'Иван убеждает бояр...' и  $\text{Пре}X_2$  = 'Иван униженно просит бояр'.

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

Эквивалентность формулировок (2) и (3) означает, что многие последовательности вроде сцены Ивана с боярами можно описывать двояко: как НАРАСТАНИЕ (т. е. как основанные в конечном счете на ПРЕДВ) или как «усиленный повтор»<sup>10</sup> (т. е. как не связанные с ПРЕДВ). Что касается описаний (1) и (2), то их принципиальная взаимозаменяемость основана на том факте, что между  $X$ -ом и УВЕЛИЧЕННЫМ  $X$ -ом соотношение часто таково же, как между  $\text{Пре}X$ -ом и  $X$ -ом.

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

**4.3.4.** Наряду с построениями типа рассмотренных — т. е. такими, где НАРАСТАНИЕ либо начинается с уменьшенного  $X$ -а и кончается нормальным, либо начинается с нормального  $X$ -а и кончается увеличенным ( $X!$ ), — встречаются и последовательности типа: 'уменьшенный  $X$  — нормальный  $X$  — увеличенный  $X$ '.

Примером могут служить, по-видимому, такие музыкальные построения, как «Болеро» Равеля или 1-я часть «Седьмой симфонии» Шостаковича, начинающиеся с проведения основной темы *pianissimo* и доводящие ее посредством длительного *crescendo* до *fortissimo*.

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

Литературные примеры этой конструкции весьма многочисленны, ср. хотя бы отказную последовательность 'небольшой ушиб — смертельная болезнь, к которой он приводит' (в «Смерти Ивана Ильича» Л. Толстого).

Контраст между ничтожным началом и грандиозным финалом — конструкция, к применению которой предрасполагают некоторые темы; ср., например, такие тексты, как

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, «Подпоручик Киже» Тьяннова (тема в обоих случаях — ‘абсурдная власть мелочей’) или известная английская детская песенка о том, как из-за нехватки гвоздя пал город (тема ‘абсурд’, вообще свойственная nursery rhymes).

**4.3.5.** В только что рассмотренной конструкции ОТКАЗ не касается, как было сказано, качества самих ПреХ-а и Х-а, а лишь доводит до максимума один из конститутивных параметров приема ПРЕДВ как такового (а именно соотношение по ‘размеру’ — (1)). Другим соотношением, конститутивным для ПРЕДВ, является ‘меньшая / большая / полная явность, определенность’ Х-а (признак (7)). Это соотношение также может доводиться до контраста.

Примеры довольно часты в детективных сюжетах, где раскрытию картины преступления предшествуют неявные, очень сильно зашифрованные указания на эту картину (ср. в «Союзе рыжих» Конан Дойла: ПреХ = ‘некто утверждает, что занимается в подвале фотографией’; Х = ‘оказывается, что он роет подкоп в банк’).

Следует заметить, что если в случае контраста по ‘размеру’ возможна очень большая гамма НАРАСТАНИЯ за счет движения от Х-а к ‘увеличенному Х-у’, то контраст между ‘явным Х-ом’ и ‘увеличенно явным Х-ом’ представить себе трудно. Поэтому основным средством поляризации ‘явности / неявности’ будет дополнение рассматриваемого ОТКАЗНОГО соотношения ОТКАЗОМ в собственном смысле слова, то есть приданием ‘неявному Х-у’ вида ‘АнтиХ-а’.

Для детективных сюжетов это даст широко распространенную конструкцию, в которой Пре-Х представляет собой не просто ‘не-преступление’, а ‘нечто противоположное преступлению’, например ‘заботу о жертве’ или какое-то ‘подчеркнуто невинное занятие’, вроде ловли бабочек (ср. «Пеструю ленту» и «Собаку Баскервилей» Конан Дойла; формулу «волк в овечьей шкуре» (см. Жолковский, Щеглов 1971; Жолковский, Щеглов 1975; Жолковский, Щеглов 2014б).

**4.3.6.** Мы рассмотрели несколько примеров, когда ПРЕДВ дополняется ПОВТ и УВЕЛ, образуя конструкцию НАРАСТАНИЕ (НАР). Эта конструкция чрезвычайно распространена в разных временных искусствах — сюжетной прозе, поэзии, музыке, кино и т. д. Она применяется тогда, когда есть установка на особого рода эффект — эмоциональное ‘взвинчивание’ воспринимающего, — включающий целый ряд компонентов. Главный эффект, обеспечиваемый уже тем, что НАР есть частный случай прогрессивного ПРЕДВ, — это ‘интересность’, ‘вовлекающее действие’ (один из наиболее общих и специфических для искусства выразительных эффектов, см. Жолковский, Щеглов 1976: 16). Он дополнен и развит эффектами, свойственными другим ПВ,

входящим в данную конструкцию, — УВЕЛИЧЕНИЮ ('сила', 'ударность') и ПОВТОРЕНИЮ ('множественность' 'длительность'). Важное качество — эффект 'неуклонности, неумолимости' — вносится ритмическим характером ПОВТОРЕНИЯ, т. е. правильностью процесса НАРАСТАНИЯ от малого к большому (о ритмических повторах см. Жолковский, Щеглов 1973: 28, а также Наст. изд. С. 141–142).

#### 4.4. «Прерывание пути»: ПРЕДВ + ОТК/ПРЕП

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

4.4.1. ПРЕДВ + ОТК. Начнем с последнего случая, который в терминах ПВ может быть описан как осложнение ПРЕДВЕСТИЯ ОТКАЗОМ: на пути от ПреХ-а к Х-у возникает «отказное» состояние АнтиХ. Получающаяся конструкция эквивалентна ОТКАЗНОМУ ДВИЖЕНИЮ, поскольку переход от ПреХ-а к АнтиХ-у есть движение, противоположное последующему переходу от АнтиХ-а к Х-у<sup>11</sup>. Мы приведем ряд примеров, в которых ОТКАЗОМ осложняется не простое ПРЕДВ, а конструкция НАР. Часто бывает, что перед очередным этапом НАРАСТАНИЯ, обычно заключительным, то есть перед появлением самого Х-а, наступает обратный ход, то есть появляется более слабый ПреХ или даже АнтиХ.

Пример — эпизод с учителями в «Мещанине во дворянстве» Мольера.

Тема эпизода — 'вражда учителей на почве корыстолюбия'. Тема дается с НАР, последним этапом которого является Х = 'драка трех учителей'. Этой кульминационной сцене предшествуют ПреХ<sub>1</sub> ('спор учителей фехтования и музыки') и ПреХ<sub>2</sub> ('перебранка, в которую переходит этот спор'). Далее следует АнтиХ: 'появление учителя философии, который мирит ссорящихся, проповедуя умеренность и терпимость', а затем Х: 'драка учителей' (учитель философии, оскорбленный неуважением к философии, сам нападает на других учителей).

Аналогичным образом строится история с долгами Доранта в той же комедии:

'Дорант непрерывно занимает у Журдена деньги, долг растет' (Х); затем 'Дорант делает вид, что собирается отдать долг, прося подсчитать сумму' (АнтиХ); после этого 'Дорант откладывает уплату долга и занимает еще — для ровного счета' (Х!).

Такого же типа НАРАСТАНИЕ с ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ находим и в «Дон Жуане»:

герой с нарастающей силой грешит (X, X! ...); затем близко к кульминации заявляет Сганарелю, что решил подумать о душе (АнтиX); затем добавляет: «вот еще лет 20–30 так поживем, а потом и о душе подумаем» (X!!! = ‘намерение грешить еще очень долго/всю жизнь’)<sup>12</sup>.

**4.4.2. Ретардация:** ПРЕДВ + ПРЕДВ с элементами ОТК. Конструкция, традиционно называемая ретардацией, может быть в общих чертах описана следующим образом: ожидается некоторое событие; затем в тот момент и в том месте, где оно должно наступить, его не происходит; в конце концов оно все же наступает. В терминах разновидностей ПРЕДВ эта конструкция может быть представлена как состоящая из:

- (а) прогрессивного ПРЕДВЕСТИЯ с определенностью ожидания (10);
- (б) ПРЕДВЕСТИЯ типа нехватка X-а в ожидаемом месте (4);
- (в) X-а, появляющегося с задержкой.

Обратим внимание на второе звено конструкции — (б). ‘Нехватка X-а в ожидаемом месте’ интенсивнее обычного прогрессивного ПРЕДВ (в том числе ПРЕДВпрогр с определенностью ожидания). Во всяком ПРЕДВпрогр латентно наличествует контраст между ‘отсутствием’ (полноценного) X-а и его ‘частичным’ присутствием: если появились какие-то признаки, настраивающие на ожидание X-а, то это значит, что X отчасти как бы есть — в смысле некоторой предрасположенности к нему, и тем не менее его нет — в смысле материального присутствия (см. в п. 2.1.1 признак (4) — ‘валентность на X’). Это верно и для случая ПРЕДВ типа ‘нехватка X-а в ожидаемом месте’: налицо одновременно ‘присутствие’ и ‘отсутствие’ X-а, причем в этом случае о/к между ними выражено более резко, подвергнуто УВЕЛИЧЕНИЮ.

Это УВЕЛ применено к элементу ‘присутствие’, реализованному, как мы помним, в виде ‘предрасположенности’ к X-у. Действительно, в момент, когда X ожидается с полной определенностью, эта ‘предрасположенность’ достигает максимума. По контрасту автоматически заостряется и противоположный полюс — ‘отсутствие’ X-а. Таким образом, от звена (а) к звену (б) увеличиваются оба полюса — как ‘присутствие’ X-а, так и его ‘отсутствие’. Иначе говоря, данная конструкция из двух ПреX-ов (звеньев (а) и (б)) и последующего X-а (звена (в)) есть одновременно НАР (‘присутствие частичное — более сильное — полное’) и ОТК-ДВ (‘присутствие частичное — более слабое — полное’).

Элемент ‘нехватка X-а’, перебивающий последовательность ПреX — X, может КОНКРЕТИЗИРОВАТЬСЯ разными способами. В частности, он может относиться к той же сюжетной линии, что и ПреX — X, или к другой, параллельной.

**А.** Интересный случай перебивки последовательности ПреX — X каким-то неX-ом, взятым из той же линии, — конструкция Затемнение.

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

Существенная черта этой конструкции состоит в том, что пока неХ (‘занавес’) закрывает сцену действия, развитие от ПреХ-а к Х-у продолжается и по окончании неХ-а глазам зрителя предстает готовый Х. Затемнение, как правило, применяется в кульминационной точке действия перед появлением самого последнего звена в цепи НАРАСТАНИЙ. Оно позволяет выигрышно СОВМЕСТИТЬ постепенное НАР напряжения от ПреХ-а к Х-у (продолжающееся и во время, занятое неХ-ом, т. е. ‘занавесом’), с четко выраженным внезапным переходом от ‘нуля’ (неХ-а) к готовому Х-у, который таким образом демонстрируется отдельно и тем дополнительно подчеркивается<sup>13</sup>.

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

Пример такого построения (хотя и осложненный одним дополнительным эффектом) находим в гл. 32–33 «Двенадцати стульев», где Бендер и Воробьянинов вскрывают стул на пароходе. После ПреХ-а («*Есть!*» — *сказал Остап придушенным голосом*) следует неХ, поставляемый эпизодами из другой сюжетной линии («*Письмо отца Федора*» в конце гл. 32; сообщение о событиях в Старгороде в начале гл. 33), и лишь затем появляется Х (плоский деревянный ящичек, вытаскиваемый из стула)<sup>14</sup>.

В. Между двумя основными типами перебивки (материалом той же линии действия; материалом другой линии) возможен промежуточный случай — когда в роли неХ-а выступает материал, не относящийся к линии Х, но и не образующий самостоятельной линии действия, продолжающейся где-либо за пределами участка ‘неХ’.

Такими единовременными привлекаемыми неХ-ами могут быть: вставные новеллы (ср. «Дон Кихот», «Посмертные записки Пиквикского клуба» и т. п.), лирические и философские отступления (ср. «Евгений Онегин» Пушкина, «Дон Жуан» Байрона), исторические, социально-критические и т. п. рассуждения автора (ср. романы Гюго, Диккенса, Толстого и др.).

Г. Крайним случаем использования вставных новелл как орудия ретардации является сюжет «Тысячи и одной ночи», где

рассказывание сказок отсрочивает казнь Шехерезады. Линия ПреХ — Х оказывается здесь второстепенной, а линия неХ — главной. По сути дела, имеет место СОВМЕЩЕНИЕ внешней формы конструкции ПреХ — Х с главным построением типа «цикл новелл с обрамлением» (ср. «Декамерон» и т. п.). Отметим, что, как и случай из «Двенадцати стульев»<sup>15</sup>, этот сюжет не является вполне чистым примером конструкции ПреХ — Х: поскольку в результате Шехерезаду не казнят (причем этот исход подготовлен многократными отсрочками казни), постольку здесь мы имеем дело скорее с ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ.

Д. Заканчивая раздел о ретардациях, заметим, что к ним могут быть отнесены и такие случаи, когда Х-у предшествует чрезмерно растянутая цепочка ПреХ-ов — настолько длинная, что у читателя возникает ощущение 'топтанья на месте, неприближения к Х-у', и тогда цепочка ПреХ-ов становится функционально сходной с неХ-ом.

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

### 5. Темы, предрасполагающие к КОНКРЕТИЗАЦИИ через ПРЕДВ

#### 5.1. Сюжеты с 'предчувствиями' и 'узнаваниями'

Для прогрессивно осмысляемого ПРЕДВ такими темами являются всякого рода чувства, связанные с 'заглядыванием вперед': 'страх', 'тревога', 'предчувствие', 'надежда' и т. п. (ср. соображения Эйзенштейна о том, что для создания у зрителя ощущения тревоги за героя необходимы ПРЕДВЕСТИЯ, постепенно нарастающие от неясного ощущения чего-то неладного до более определенных указаний о характере опасности, см. *Нижний 1958*: 47, 52). Недаром техника ПРЕДВЕСТИЙ так типична для сюжетов, рассчитанных на внушение читателю тревоги и страха (см., например, выше пример с «пляшущими человечками» — п. 4.3.2). Прогрессивно осмысляемые ПРЕДВ находят себе поэтому богатое применение в разного рода сюжетах с ужасами.

Регрессивно осмысляемые ПРЕДВ, со своей стороны, оказываются естественным средством КОНКРЕТИЗАЦИИ тематических элементов типа 'узнавание', 'откровение' и т. п.

К обоим типам ПРЕДВ — как прогрессивно, так и регрессивно осмысляемым — предрасполагают детективные сюжеты, рассчитанные,

с одной стороны, на внушение читателю тревоги и страха, а с другой — на то, чтобы вызвать у него восхищение раскрытием неожиданного смысла лежавших на поверхности фактов.

### 5.2. Реклама

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

Речь идет о старой рекламе шампуня «Elsève» для секущихся волос (см. Рис. 1 и схему на Рис. 2).

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

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

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

L'ORÉAL

Рис. 1

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

В каком смысле ПВ ПРЕДВ показан жанру рекламы? Реклама имеет целью вызвать у потребителя желание, предвкушение, надежду



и т. п., т. е. чувства именно такого характера, который, будучи задан в качестве темы, имеет своей типичной КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ конструкцию с ПРЕДВ. В частности, реклама может строиться как изображение сначала

(а) нехватки того или иного предмета сервиса (человеку надо помыть раковину, поехать куда-то, избавиться от мучительной боли или неудобства и т. д.), а затем

(б) рекламируемого объекта, снимающего недостачу (моющий порошок, автомашина, болеутоляющее средство и т. п.).

В данном случае ПРЕДВ состоит в том, что демонстрации шампуня предшествует разговор о том, как плохо иметь секущиеся волосы. Однако ПРЕДВЕСТИЕМ данная реклама далеко не ограничивается.

По-видимому, можно считать, что в тему рекламы как жанра входит также элемент 'объективность, беспристрастность, истинность'. Этот элемент обычно КОНКРЕТИЗИРУЕТСЯ через те или иные внешние признаки 'объективности'. Например:

(а) характеристике товара придается вид делового, наукообразного сообщения, изобилующего причинно-следственными формулами;

(б) цитируются отзывы прессы о данном товаре;

(в) похвалы товару вкладываются в уста лиц заведомо беспристрастных или даже враждебных продавцу товара;

(г) подчеркивается равнодушие продавца к похвалам в адрес его товара (ср. рекламу фирмы «Дженерал моторс»: белый лист в журнале и надпись мелкими буквами внизу листа: «Фирма “Дженерал моторс” в рекламе не нуждается»).

В рассматриваемой рекламе шампуня элемент 'объективность' развернут в ситуацию 'опрос общественного мнения', которая далее представлена такими элементами, как интервьюер с микрофоном; вопросы — ответы; черно-белый, т. е. «деловой» характер снимков; место действия — улица, толпа (т. е. «сама жизнь»).

Важную роль в данной рекламе играет и СОВМЕЩЕНИЕ: ситуация 'опрос общественного мнения' (КОНКРЕТИЗАЦИЯ элемента 'объективность') СОВМЕЩЕНА с ПреХ-ом, полученным в результате ПРЕДВ, — изображением 'нехватки' (разговором о неприятностях от секущихся волос).

СОВМ выражается в том, что 'нехватка выясняется в ходе опроса общественного мнения'. Достоинствами этого СОВМ оказываются (а) естественность ситуации и (б) возможность ее изобразительного РАЗВЕРТЫВАНИЯ. Для оценки такого СОВМ полезно представить себе другие возможные варианты подобной рекламы, где СОВМ вообще отсутствовало бы (отзывы прессы

или статистические данные об общественном мнении были бы напечатаны отдельно от изобразительной части рекламы, хотя бы и использующей то или иное ПРЕДВ).

Обратим внимание, что элемент текста, РАЗВЕРТЫВАЮЩИЙ 'объективность' (т. е. ситуация 'опрос общественного мнения'), СОВМЕЩЕН здесь с ПреХ-ом, а не с Х-ом. В принципе возможно было бы и другое решение (тоже 'опрос общественного мнения', но помогающий выяснить не нехватку, а достоинства шампуня).

Выбор того варианта, который реально представлен в рекламе, не случаен. Важным свойством рекламы является установка на 'неназойливость' при выдаче главного высказывания, т. е. Х-а (предложения покупать данный товар). Эта установка — не что иное, как еще одна КОНКРЕТИЗАЦИЯ элемента 'объективность, истинность, беспристрастность'. Проявления 'неназойливости' могут быть различными: мелкий шрифт прямых рекомендаций Х-а; скрадывание прямых указаний на момент покупки и платежа («пейте», «курите», «читайте» вместо «покупайте», «выписывайте»; умолчание о цене товара) и др. Ясно, что в рассматриваемой нами рекламе СОВМЕЩЕНИЕ 'опроса общественного мнения' с Х-ом дало бы нежелательный эффект 'назойливости'. В реальном же варианте признаки 'объективности' введены в ПреХ и лишь незаметно распространяют свой ореол также и на Х.

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

Наш анализ структуры этой рекламы схематизирован на *Рис. 2*.

### 5.3. 'Подъемы', 'отсрочки', 'состязания'

Есть группа тем, предрасполагающих к комбинации ПРЕДВ с УВЕЛ и ПОВТ, т. е. к НАРАСТАНИЮ. Это темы типа 'подъем', 'взлет', 'расширение', а также 'взвинчивание', 'неуклонное распространение'; ср. сказанное в примеч. 10 о композиции «Броненосца "Потемкин"» и замечания в п. 4.3.6 о выразительных эффектах НАР.

А параллельный монтаж двух НАР — естественная КОНКРЕТИЗАЦИЯ тем типа 'соперничество, состязание'; ср. басню о лягушке и воле, эпизод «Аукцион» в «Двенадцати стульях» (Жолковский, Щеглов 1967: 84 и далее; Жолковский, Щеглов 2012а: 23–28) и подобные сюжеты.

Темами, естественно предрасполагающими к ретардации и вообще прерыванию пути от ПреХ-а к Х-у, являются 'отсрочка, отодвигание, откладывание'.

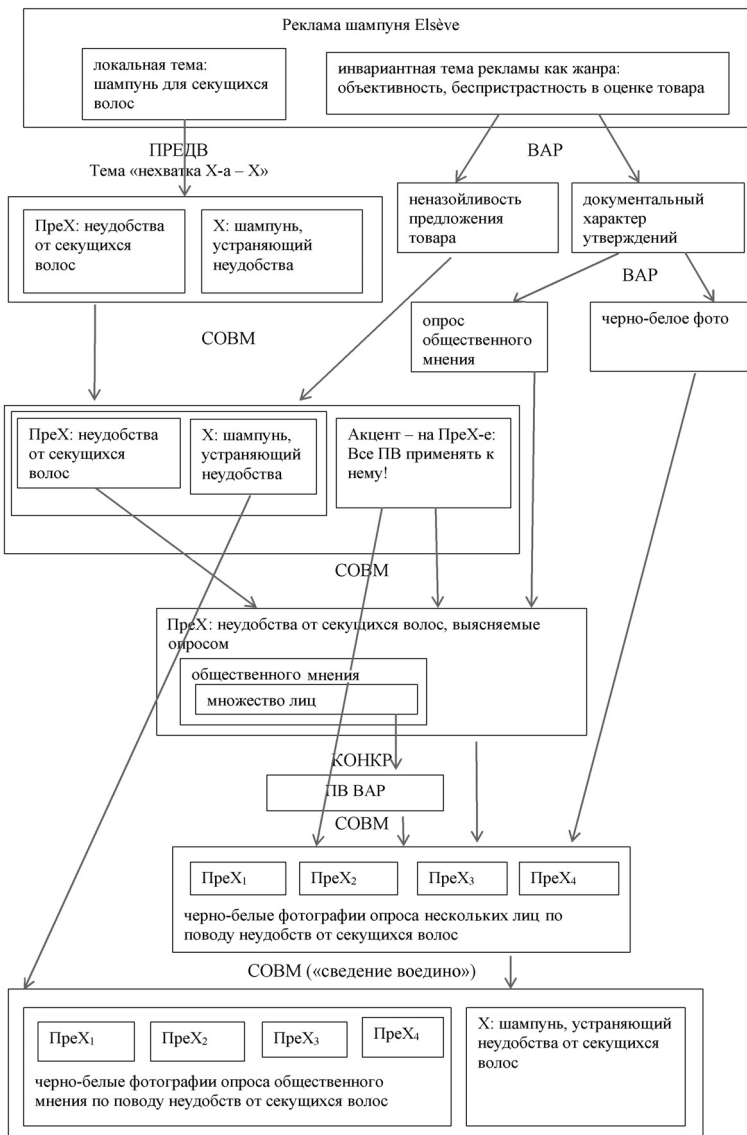


Рис. 2

Два соответствующих примера (из Парни и из Пастернака) были рассмотрены в Жолковский, Щеглов 1974: 32–34; Жолковский 1979а: 11 и далее. Было показано, что в обоих случаях 'отодвигание смерти, конца' иконически выражалось добавлением перед заключительной строкой еще одной, «лишней», строки с той же рифмой (например, *abaab* вместо *abab*). Особый эффект такого 'отодвигания конца (текста и жизни)' состоит в том, что поскольку для перебивки использован еще один ПреХ, аналогичный предыдущему ( $a \rightarrow aa$ ) и легко трактуемый как его УВЕЛИЧЕНИЕ, постольку ретардация оказывается СОВМЕЩЕНА здесь с НАРАСТАНИЕМ. А это хорошо соответствует другому аспекту темы: 'отодвигание конца, смерти' есть 'продление жизни', естественно ассоциируемое с 'подъемом, взлетом', т. е. предрасполагающее, как говорилось, к НАР.

## 6. Приемы, пограничные с ПРЕДВ

### 6.1. ПРЕДВ vs. ПРЕП

Из разновидностей ПОДАЧИ к ПРЕДВ близко ПРЕП. Промежуточное положение между ними занижает случаи, когда неясно, имеем ли мы дело с 'нехваткой неизвестно чего' (т. е. подчеркнутым нулем, неХ-ом и, значит, ПРЕП) или с 'нехваткой именно Х-а' (т. е. ПРЕДВ). Поскольку нехватка основана на признаке 'валентность' (4), то различие ПРЕП и ПРЕДВ в подобных случаях зависит от соотношения, так сказать, «словарных свойств» ПреХ-а, обладающего валентностью, и Х-а, в дальнейшем заполняющего ее. Та или иная роль ПреХ-а определяется тем, насколько конкретны словарные требования, предъявляемое к заполнению его пустого места.

**6.1.1.** Так, 'сундук' может быть контейнером для чего угодно (книг, денег, платья, продуктов, документов...), тогда как 'футиляр для очков' или 'кошелек', напротив, однозначно предсказывают свое содержимое. Поэтому последовательность: 'сундук → деньги (в сундуке)' следует рассматривать как чистое ПРЕП, а последовательность 'кошелек → деньги' — как ПРЕДВ.

**6.1.2.** Еще пример. В словарной информации о таком элементе действительности, как 'остолбенение', будет указано, что оно имеет пустое место (= валентность) для указания его причины и что требования к этой причине — достаточно общие: это может быть любое 'очень сильное и неожиданное впечатление'. Другой элемент — 'ужас' — предъявляет к заполнителю своей валентности более конкретные требования: это должно быть 'нечто очень опасное'. Соответственно, последовательность изображений: 'остолбеневший человек → дуло пистолета, наведенное на него' представляет собой ПРЕП (ПОДАЧА от подчеркнутого «нуля»), тогда как последовательность 'человек с гримасой ужаса на лице → дуло пистолета, наведенное на него' есть ПРЕДВ.

**6.1.3.** Уточнение. Сказанное только что об определенности требований к заполнителю валентности и соответственно о различии между

ПРЕДВ и простым ПРЕП нуждается в уточнении. Определенность требования — понятие относительное. Что ‘остолбенение’ не является ПРЕДВ ‘ужаса’ (т. е. что оно предсказывает его в нулевой степени), не абсолютно верно. Можно сказать, что оно предсказывает его в той мере, в какой ‘ужасное’ есть частный случай ‘очень сильного и неожиданного впечатления’. Говоря тем не менее, что ‘остолбенение’ в качестве ПреХ-а к ‘дулу револьвера’ есть не более чем «нуль», мы исходим из того, что вес, приходящийся на долю ‘остолбенения’ в составе Х-а в целом (‘револьвера’), пренебрежимо мал. Иначе и относительно последовательности ‘пустая комната → входящие в нее персонажи’ (типичное ПРЕП в начале спектакля) можно было бы утверждать, что ‘комната’ вызывает ожидание не неизвестно чего, а именно людей. Однако вес семантического элемента ‘человек, человеческое’ в теме конкретной пьесы настолько мал, что вряд ли стоит говорить, что именно он является объектом ПРЕП. Смысл этого утверждения станет яснее, если сопоставить последний пример с двумя его возможными трансформациями.

(а) Пусть обстановка комнаты такова, что она однозначно указывает, кто является ее обитателем, то есть допускает заполнение своего ‘пустого места’ лишь одним конкретным лицом (ср. выше пример из фильма «Леди Гамильтон» — п. 4.3.1). В этом случае комната не может считаться пустым местом, ПРЕПОДНОСЯЩИМ человека вообще, а служит ПРЕДВЕСТИЕМ определенного персонажа. С точки зрения вопроса об относительном весе ПреХ-а в Х-е это значит, что вес признака ‘человек’ в любом конкретном персонаже, как правило, пренебрежимо мал, а вес семантического признака ‘данное лицо’ велик.

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

Таким образом, способность некоторого элемента, используемого в роли ПреХ-а, служить средством ПРЕП или ПРЕДВ зависит, во-первых, от его словарных свойств (в, так сказать, базе данных) и, во-вторых, от свойств того Х-а, который ПОДАЕТСЯ с помощью данного ПреХ-а.

## 6.2. ПРЕДВ vs. ВАР

За пределами ПОДАЧИ прием ПРЕДВ часто граничит с ВАР, основанием чего является по определению общее для них отношение неполного тождества, связывающее друг с другом разные манифестации

единого тематического элемента. Эта проблема была специально рассмотрена в работе (*Жолковский, Щеглов 1977б*: 146–149; *Жолковский, Щеглов 2012б* : 64–66) в связи с характеристикой ПВ ВАР (Наст. изд. С. 173–175). Повторим сказанное там лишь в самых общих чертах.

Многочисленны случаи, когда применяется ВАР через ‘малое’ и ‘большое’, причем ‘малая’ КОНКРЕТИЗАЦИЯ *X*-а предшествует ‘большой’.

Так бывает, например, всегда, когда в сцену первого появления персонажа входят характерные для него лейтмотивные черты.

Ср. также разговор Журдена с женой о розгах, как в капле воды отражающий его отношение к атрибутам дворянской культуры вообще (ВАР) и будущую сцену посвящения в мамашу в частности (ПРЕДВ).

Легко видеть, что все подобные случаи ВАР через ‘малое’ и ‘большое’ автоматически подходят и под определение ПРЕДВ. Различение двух ПВ в таких случаях должно руководствоваться следующим существенным различием в выразительных функциях ВАР и ПРЕДВ. Если ВАР служит для умножения и варьирования поверхностных обликов некоторого более глубинного тематического элемента (или комплекса), то ПРЕДВ подготавливает появление некоторого поверхностного элемента с помощью другого столь же поверхностного элемента. Поэтому для ВАР характерно, что общим между двумя наблюдаемыми объектами служит не какой-то внешний признак, а некоторая достаточно абстрактная, тематически ценная величина. В свою очередь, ПРЕДВ имеет тенденцию к внешнему копированию (полному или неполному) конкретного текстового объекта (*X*-а). Исходя из этих общих принципов, можно говорить о большей или меньшей степени присутствия ВАР в тех или иных случаях конкретных ПРЕДВ.

Так, разговор о розгах в целом является достаточно представительным отражением типичной «журденовской ситуации», чтобы можно было говорить о ВАР; в то же время присутствие такого поверхностного элемента, как ‘побои’, делает и ПРЕДВ выраженным достаточно специфически, а не только автоматически и формально (то есть в силу наличия ВАР типа ‘малое/большое’).

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

Можно было бы рассмотреть аналогичные промежуточные случаи между ПРЕДВ и СОКР и УВЕЛ: соотношения с ними вытекают из свойств, которые эти ПВ по определению разделяют с ПРЕДВ (‘неполноценность’, ‘редукция’, ‘размер’). Интересную проблему представляют также соотношения ПРЕДВ с ОТК, ОТК-ДВ и ВН-ПОВ, бегло затронутые выше. Это, однако, дело дальнейших исследований.

## Примечания

<sup>1</sup> Впрочем, элементы КОНТР могут быть усмотрены и в ПРЕДВ (и даже в ПРЕП): мы имеем в виду так или иначе подчеркнутое различие между ПреХ-ом и Х-ом по 'явности', 'заметности', 'величине', короче говоря, по 'полноценности'.

<sup>2</sup> Ср. два аналогичных типа УВЕЛИЧЕНИЯ: собственно УВЕЛ (укрупнение) и позиционное УВЕЛ (постановка в «сильную позицию»); см. *Жолковский, Щеглов 1973*: 25; *Жолковский, Щеглов 1976*: 34–35; а также главу об УВЕЛ, п. 2.1, в Наст. изд. С. 137–138.

<sup>3</sup> Подчеркнем, что понятие 'реально готовить Х, вести к Х-у' не обязательно совладевает с наивно-бытовым представлением о причинности, завися от типа рассматриваемой художественной конструкции. Если в фабульных построениях 'реальность пути' = 'причинность', то в стихотворных текстах в качестве 'реальных' естественно рассматривать, скажем, аллитерационные ПРЕДВЕСТИЯ, готовящие финальную рифму.

<sup>4</sup> Конечно, говорить о 'полноте' отображения можно лишь с той или иной степенью приближения в зависимости от того, насколько существенными считать признаки, выпавшие при редукции. В данном случае в ПреХ-е не нашли отражения такие элементы Х-а, как 'насилие' (выбрасывание офицеров за борт) и 'репрессии' (убийство Вакуленчука). Заметим, что насилие над офицерами можно рассматривать двояко: либо как простое УВЕЛИЧЕНИЕ тематического элемента 'неподчинение' (не только отказываются подчиняться приказам, но и выбрасывают тех, кто приказал), либо как существенный самостоятельный тематический элемент (что тема 'насилия' не чужда поэтическому миру Эйзенштейна, видно и из других его фильмов).

<sup>5</sup> Фонетические (а также семантические и лексические) ПРЕДВЕСТИЯ итогового слова в стихе, в частности прогрессивно и регрессивно осознаваемые, подробно рассматриваются в *Жолковский 1979а*.

<sup>6</sup> Таким образом, в данном случае можно говорить об осложнении ПРЕДВ посредством КОНТР (о ПРЕДВ, осложненном другими ПВ, см. п. 4). Более того, в последовательности 'идет в тюрьму как благотворитель — идет в тюрьму как арестант' можно усмотреть не просто КОНТР, но и ОТК — применительно к такому читательскому (зрительскому) восприятию, которое регистрирует эти два момента в карьере Тартюфа как две ее главные вехи: начало и конец. При таком (достаточно чутком и изошренном) восприятии читатель (зритель) как бы говорит себе: «Начал с того-то, а кончил противоположным», так что происходит тот «психологический вираж» в слежении за линией АнтиХ — Х, который является необходимым признаком ПВ ОТКАЗ.

Сходный случай ПРЕДВ + ОТК можно отметить в «Пире во время чумы» Пушкина. Тем Х-ом, который подается с помощью этой комбинации разновидностей ПОДАЧИ, является песня Вальсингама с ее программой наслаждений

на краю гибели (*Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю / <...> / И в дуновении Чумы. <...> И девы-розы пьем дыхание, / Быть может, полное Чумы*). ПРЕДВЕСТИЕМ ситуации 'любовного контакта с зачумленным' служит несколькими страницами ранее песня Мери, где также возникает мотив 'зачумленного поцелуя': *Я молю, не приближайся / К телу Дженни ты своей; / Уст умерших не касайся; / Следуй издали за ней. / <...> / И когда зараза минет, / Посети мой бедный прах...* Как можно видеть из цитат, в песне Мери ПРЕДВЕЩАЕМАЯ ситуация представлена хотя и достаточно полно, но с обратным знаком, т. е. с применением КОНТР (совет Мери — воздержаться от чумного поцелуя; совет Председателя — стремиться к нему). Если же учесть ту роль, которую играют обе песни в развитии сюжета, и их выделенность (как песен), подсказывающую сопоставление, можно с не меньшим правом, чем в случае с «Тартюфом», говорить об ОТКАЗЕ.

<sup>7</sup> Иногда бывает так, что ПреХ-ы прочерчивают путь к ложной разгадке: каждый следующий ПреХ кажется еще более очевидным свидетельством в пользу ложной разгадки, чем предыдущие.

<sup>8</sup> Подобное СОВМ в ПреХ-е противоположных элементов: 'кажется, что нет данных для предсказания X-а' (= элемент А) / 'на самом деле такие данные есть' (= элемент АнтиА) — фактически эквивалентно одной из двух главных разновидностей ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА — ментальному ВН-ПОВ (*Жолковский, Щеглов 1974: 53; Наст. изд. С. 236–243*).

<sup>9</sup> Естественность таких парадоксальных ситуаций, как 'царь стоит на коленах / валяется в ногах у подданных' достигнута применением ПВ СОГЛ: упомянутые выше элементы 'униженно просит' и 'умоляет' СОГЛАСОВАНЫ с 'болезнью Ивана' ('Иван, обессиленный болезнью и спором, опускается на колени, затем падает').

<sup>10</sup> Известным примером «усиленного повтора» являются проанализированные самим режиссером два эпизода фильма «Броненосец "Потемкин"», прямо выражающие тему 'расширение числа восставших в результате братания между ними и их потенциальными карателями'. Первый эпизод (X) — это отказ матросов расстреливать своих братьев на броненосце; второй эпизод (X!) — финальный проход броненосца через эскадру, отказывающуюся стрелять по нему (*Эйзенштейн 1964–1971: III, 47 и далее*).

<sup>11</sup> ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ (ОТК-ДВ) называется именно такая комбинация двух ОТКАЗОВ: к X-у ведет ломаная линия Анти(АнтиX) → АнтиX → X; см. *Жолковский, Щеглов 1974: 46 и далее; Жолковский, Щеглов 1976: 46 и далее; Наст. изд. С. 230–233*.

<sup>12</sup> Не вдаваясь в подробный анализ этой проблемы, заметим, что во всех трех примерах из Мольера ОТК-ДВ, получающееся в результате осложнения ПРЕДВ, само предстает не в чистом виде, а в осложненном: благодаря СОВМЕЩЕНИЮ АнтиX-а с X-ом в конструкцию, в которой X мотивирован АнтиX-ом, ОТК-ДВ оказывается дополненным до так называемого ВНЕЗАПНОГО



ПОВОРОТА (см. Жолковский, Щеглов 1974: 49 и далее; Жолковский, Щеглов 1976: 47; Наст. изд. С. 234–237).

<sup>13</sup> Конструкция Затемнение, впервые идентифицированная в Жолковский, Щеглов 1974: 37, подробно рассматривается в Жолковский, Щеглов 1996, где она описывается как СОВМЕЩЕНИЕ НАРАСТАНИЯ с ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ (Там же: 119); см. также в Наст. изд. С. 76–77. Возможность двоякого описания этого типа ретардации объясняется тем, что второе звено конструкции, будучи взято вне окружающего контекста, соответствует определению ПРЕП — это неX; в контексте же предшествующего ПРЕДВпрог и последующего X-а оно воспринимается как ПРЕДВ типа 'нехватка X-а в ожидаемом месте'.

<sup>14</sup> Упомянутый дополнительный эффект состоит в том, что в следующую минуту X оборачивается АнтиX-ом — в ящике скрывается не сокровище, а лишь медная дощечка с подписью мастера Гамбса (ВН-ПОВ ментального типа).

<sup>15</sup> Техника ПРЕДВрег с характерным для нее запрятыванием элементов будущей разгадки и связь этого ПВ с темой 'откровение об устройстве мира' подробно рассмотрены в Жолковский 1970б.

## Х. Отказ

### 1. Определение

ОТКАЗ (ОТК) к  $X$ -у — это разновидность ПОДАЧИ элемента  $X$ , а именно ПОД  $X$ -а, дополненная КОНТРАСТОМ<sup>1</sup>, т. е. такая, при которой Пре $X$  представляет собой Анти $X$ . Из этого вытекают соответствующие выразительные особенности. ОТК.

Термины «отказ» и «отказное движение» позаимствованы нами у Эйзенштейна, который, по-видимому, первым сознательно ввел их в теорию искусства. В конечном счете они восходят к его учителю В. Э. Мейерхольду, в режиссерской практике и на уроках которого им отводилось важное место.

В его биомеханических этюдах «были тщательно разработаны моменты “отказов” — отвод перед движением вперед, запах перед ударом, приседание перед подъемом и т. д.». При этом отказ понимался то в психологическом смысле, то в смысле композиционном. Но всякий раз Мейерхольд пользовался отказом для усиления и подчеркивания сценического действия. По словам Мейерхольда, «прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета» (см. *Варпаховский 1967: 475*).

Заметим, что словам «отказ» и «отказное движение», употреблявшимся Эйзенштейном и Мейерхольдом в качестве синонимов, мы придаем разное терминологическое значение: под ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ мы предлагаем понимать определенную (динамизированную) разновидность ОТКАЗА (см. ниже, п. 3).

### 2. Примеры ОТКАЗОВ

#### 2.1. Разномасштабные ОТК

2.1.1. В намеченной Мейерхольдом сцене с Дездемоной ОТКАЗ применен для подчеркивания кульминационного пункта всей трагедии, так что этот прием не может пройти незамеченным. Но ОТК может использоваться и на весьма малых участках действия, оставаясь почти незаметным, как в уже приводившемся примере из «Генриха IV» Шекспира, где момент ‘конфиденциальности’ беседы короля с сыном подчеркивается переходом к нему из противоположной ситуации — обстановки ‘придворной толчеи’<sup>2</sup>.

2.1.2. Промежуточный — по месту в составе целого — пример ОТКАЗА находим в спектакле Московского театра на Таганке «Жизнь Галилея» (пьеса Б. Брехта, постановка Ю. П. Любимова).

В сцене XII за Галилея ходатайствуют перед новым папой Урбаном VIII, имеющим репутацию просвещенного либерала, благожелательно относящегося к Галилею. Однако папа занимает догматическую позицию, вытекающую из его официального положения.

Сцена построена по принципу ОТК. Сначала папа предстает как 'просто человек', что является АнтиX-ом к X-у = 'папа как носитель должности, воплощение власти'. Переход от АнтиX-а к X-у дан с ВАР: он проведен, во-первых, через текст диалога, во-вторых, через сопровождающую его игру.

Диалог начинается с того, что папа высказывает гуманные соображения (АнтиX). Отказный характер этих начальных реплик папы подчеркнут сугубой негативностью его первых же слов: «Папа (*очень громко*). Нет, нет и нет!.. Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!» Но постепенно он переходит к совершенно жесткой, официальной линии (X).

Параллельно его облачают в парадный папский наряд (это мотивировано тем, что разговор происходит перед торжественным выходом папы). Облачение также начинается с АнтиX-а: в начале сцены папа предстает голым, что, по-видимому, призвано выражать на языке костюма идею 'человек вообще' (ср. выражение «в костюме Адама»), По ходу действия он постепенно закрывается в своего рода служебную униформу. Существенно, что последнее противопоставление ('одетость/неодетость') относится не только к предметной сфере (как одно из многих возможных различий между 'человеком' и 'чиновником'), но и к орудийной, кодовой сфере театрального искусства, язык которого включает элементы 'костюм', 'одевание', 'гримировка' и т. п.<sup>3</sup>

## 2.2. 'Приглашение героя'

2.2.1. Некоторые эффектные ситуации, основанные на ОТКАЗЕ, стали бродячими сюжетами. Такова ситуация 'приглашение героя для свершения воинского подвига': героя приходят звать на 'бой с врагами' (X) в то время, как он погружен в 'нарочито мирные и частные занятия' (АнтиX).

По-видимому, одним из первых случаев фиксации этого сюжетного блока в литературе является рассказ Тита Ливия о Цинциннате, которого отрывают от плуга, с тем чтобы он в качестве диктатора возглавил борьбу римлян с эквами.

В восточноафриканской эпической поэме «Утенди о Херекали» (рукопись на суахили начала XVIII в.) решающим для победы оказывается вступление в бой Али, известного фольклорного героя, зятя пророка Мухаммеда. В отчаянный для арабов момент он вдали от места действия колет дрова на пороге своего дома. Жена командует им, говоря, что он наколот слишком мало дров. Тут приходит зов о помощи; Али спешит на поле битвы и спасает положение.

Отметим, что собственно ОТКАЗ дополнен здесь ВАРЬИРОВАНИЕМ контрастного отношения между богатырским и небогатырским поведением: (1) 'занят мирным делом'/'сражается'; (2) 'подчиняется женщине'/'командует мужами'.

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

**2.2.2.** Та же цинциннатовская схема наблюдается и в других случаях, где речь может идти не о военных подвигах, а о творчестве, политике, расследовании преступлений и т. п.

Роман Дюма «Двадцать лет спустя» начинается с того, как д'Артаньян приводит в движение одного за другим своих прежних друзей-мушкетеров, осевших в своих поместьях, для совместной борьбы с Мазарини (здесь ОТК применен в СОВМЕЩЕНИИ с ПРЕП — 'собираанием компании'; см. об этом в главе о ПРЕПОДНЕСЕНИИ, п. 2.1 — Наст. изд. С. 192).

В некоторых рассказах о Шерлоке Холмсе знаменитого сыщика упрашивают приняться за расследование убийства в то время, как он погружен в изучение средневековой музыки или экзотических языков.

На ОТКАЗЕ построено стихотворение Пушкина о Ломоносове («Отрок»):

Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря;  
Мальчик отцу помогал. Отрок, оставь рыбака!  
Мрежи иные тебя ожидают, иные заботы:  
Будешь умы уловлять, будешь помощник царям.

В этом стихотворении (являющемся парафразой слов Христа, обращенных к Петру и Андрею) контрастное отношение, лежащее в основе ОТК ('прозаическая деятельность' / 'высокое служение'), дважды подчеркнуто тождеством: 'помощник отца' / 'помощник царей'; 'ловец рыбы' / 'ловец умов'.

В пародийном ключе цинциннатовский мотив встречается в повести Тынянова «Малолетный Витушишников», тема которой может быть сформулирована как 'осмеяние застоя, ничтожества жизни, отсутствия событий в николаевской России 40-х годов' (см. *Жолковский, Щеглов 1977б*: 133–135; *Жолковский, Щеглов 2012б*: 53–55). Применение к этой теме фигуры «Приукрашивание» (см. *Жолковский, Щеглов 1978б*: 179–194, 198–200; *Жолковский, Щеглов 2014в*: 749–762, 766–768) приводит к ироническому возвеличению ничтожных событий с помощью штампов, позаимствованных из историко-героической сферы (таковы

«петровские» позы в изображении бессмысленных действий Николая: например, Николай лично, как Петр, инспектирует... кабак).

Одним из высоких историко-героических штампов является цинцинатовский мотив, примененный у Тынянова к деятельности Фаддея Булгарина, к которому обращаются в поисках историографа для описания «подвига» малолетнего Витушишникава:

Фаддей Венедиктович Булгарин был потревожен в своем уединении. <...> Летом жил в деревне, а зимою на просторной петербургской квартире, где завел <...> громадную клетку в полкомнаты, содержа там певчих птиц <...> Обдумывал план своих воспоминаний (гл. 30).

Ироническое — в ряду других высоких штампов — использование этого сюжетного мотива свидетельствует об уже состоявшемся переходе его в разряд готовых предметов — осознанных литературных схем.

О том же говорит использование этого мотива в насквозь стилизованном стихотворении Э. Г. Багрицкого «Суворов», где прямо сказано: *Вы, как древний Цинциннат, в деревню свою удалились...*

### 2.3. Случаи, пограничные между ОТК и другими ПВ

**2.3.1.** ОТК и КОНТР. Поскольку существенными признаками ОТКАЗА являются (а) отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом и (б) предшествование ПреХ-а Х-у, намечающее «путь» от одного к другому, постольку сходными с ОТК неизбежно окажутся конструкции, обладающие этими же свойствами, но по другим причинам.

Отношение контраста естественным образом возникает в результате применения таких ПВ, как КОНТРАСТ или контрастное ВАРЬИРОВАНИЕ (ВАР<sub>контр</sub>), а отношение предшествования и пути может возникнуть при соответствующем расположении контрастирующих элементов в линейной организации текста.

Даже когда производный элемент АнтиХ, полученный приемом КОНТР, располагается ранее главного элемента Х, то об ОТКАЗЕ имеет смысл говорить, только если у читателя возникает ощущение пути от АнтиХ-а к Х-у, т. е. ощущение некой перемены состояний, психологического «виража». Этому могут способствовать разные факторы, в частности тождество объекта, с которым происходит перемена (ПВ КОНТРАСТ с тождеством), близость в тексте между двумя контрастными состояниями или их равноправное и одинаково выделенное положение в макроструктуре текста (т. е. соседство в более обобщенном представлении текста)<sup>4</sup>. Если же какое-то из этих условий не выполняется, то ощущение виража ослабляется, и мы имеем дело не с ОТКАЗОМ, а просто с одновременным КОНТРАСТОМ.

В случае если сходная с ОТК конструкция восходит к ВАРконтр, то она отличается от ОТК уже тем, что первый из двух контрастирующих элементов не может рассматриваться как второстепенный (то есть как ПреХ), а второй — как главный: оба таких элемента являются параллельными КОНКРЕТИЗАЦИЯМИ одного глубинного элемента (ср. аналогичные замечания о разграничении ВАР и ПРЕДВ в Жолковский, Щеглов 1977б: 146–149; Жолковский, Щеглов 2012б: 65–66; а также п. 9.2 главы о ВАРБИРОВАНИИ — Наст. изд. С. 173–175). Тем не менее если психологический вираж все же обеспечивается, то и эта конструкция может приближаться к ОТКАЗУ, хотя она и не тождественна ему. Пример — визит Чичикова к грубому Собакевичу после нежного Манилова.

**2.3.2. ОТК и ПРЕП.** Проблема различения этих двух видов ПОДАЧИ встает в тех случаях, когда отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом выражено недостаточно четко. Например, если свойство Х таково, что ему противопоставлены (в «словаре действительности») не два разных свойства, неХ и АнтиХ, а одно, допускающее трактовку и как неХ, и как АнтиХ. Ср. два следующих примера, различных в этом отношении.

(1) 'Собирание компании' — чистый случай ПРЕП (но не ОТК), поскольку 'совместному действию героев' (Х-у) в принципе может быть предпослана как 'простая разобщенность героев' (ПреХ = неХ, что и имеет место при 'собрании', см. выше, п. 2.2.2), так и 'вражда между героями' (ПреХ = АнтиХ, что имеет место в конструкции 'знакомство через ссору', основанной как раз на разновидности ОТК, см. ниже, п. 5.2.1).

(2) 'Разрознение комплекта', например набора из 12 стульев, за которыми охотятся герои романа Ильфа и Петрова (см. ниже, п. 5.3.4). 'Разрозненность' стульев могла бы быть задана сначала, но авторы подают ее на глазах читателя. Однако отнесение этого процесса к ПРЕП или ОТК зависит от того, рассматривать ли 'комплектность' как 'не-разрозненность' или как 'анти-разрозненность', — вопрос трудноразрешимый ввиду отсутствия третьего члена противопоставления.

В последующих разделах мы рассмотрим конструкции, основанные на дополнении чистого ОТКАЗА другими — сложные ПВ ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ.

### 3. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ

#### 3.1. Определение и примеры

**3.1.1. ОТКАЗНЫМ ДВИЖЕНИЕМ (ОТК-ДВ)** мы называем такой ОТКАЗ, при котором АнтиХ, в свою очередь, подается ОТКАЗОМ, так что путь 'Анти (АнтиХ) → АнтиХ' находится в контрастном отношении к пути 'АнтиХ → Х'. Иначе говоря, сначала из некоторого положения

Анти(АнтиХ) происходит приближение к АнтиХ-у и удаление от Х-а, а затем следует обычный ОТК, то есть движение от АнтиХ-а к Х-у (см. Рис. 1).

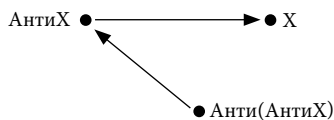


Рис. 1

Рассмотрим примеры.

**3.1.2.** Тема французского фильма «Небо над головой» («Le ciel sur la tête», 1965) — ‘боевая готовность в связи с нападением внезапных существ’.

Однако фильм начинается не с самой готовности (как было бы при отсутствии ПОДАЧИ) и даже не с перехода от спокойствия к боевой готовности (случай ПРЕП или ОТК), а с эпизода окончания военных маневров, когда персонажи (военные летчики с авианосца) улетают в отпуск, т. е. к мирной жизни. Затем объявляется тревога, и мы видим, как персонажей по одному разыскивают в тылу и отрывают от мирных занятий, приказывая вернуться в строй. Здесь Х = ‘боевая готовность’; АнтиХ = ‘мирная жизнь’; переход от АнтиХ-а к Х-у = ‘возвращение в строй’; Анти (АнтиХ), лежащий близко к Х-у, = ‘военные маневры’; переход от Анти(АнтиХ)-а к АнтиХ-у, по направлению противоположный ‘возвращению в строй’, = ‘окончание маневров и уход в отпуск’.

Заметим, что в данном сюжете ОТКАЗ дополнен еще двумя ПВ.

Во-первых, контрастное отношение между противоположными состояниями — ‘маневрами’ и ‘боевой готовностью’, с одной стороны, и ‘мирной жизнью’, с другой, КОНКРЕТИЗИРОВАНО в виде КОНТРАСТА между ‘коллективностью’ и ‘разрозненностью’ героев<sup>5</sup>. Далее эта ‘разрозненность’ героев в тылу позволяет подвергнуть тему ‘мирная жизнь’ (и момент перехода от нее к ‘тревоге’) ВАРЬИРОВАНИЮ: каждого отрывают от специфического для него мирного занятия.

**3.1.3.** Интересный пример дополнения простого ОТК до ОТК-ДВ находим в английском фильме «Кромвель» («Cromwell», 1970):

Будущего вождя революции приезжают звать на борьбу с королем, но застают за сборами: оказывается, Кромвель решил искать покоя в Америке, вдали от политических смут. Кромвель отказывается от приглашения воевать с королем; лишь затем (под влиянием других событий) он изменяет свое решение. Здесь уже знакомый нам отказный цинциннатовский мотив дстроен до полного ОТКАЗНОГО ДВИЖЕНИЯ путем добавления еще одного отказного звена: Кромвель не только далек от политической борьбы, но и намерен уехать от нее еще дальше, так что звать его приходится чуть ли не из далекой Америки.

**3.1.4.** Благодарным материалом для изучения ОТК-ДВ являются постановки Мейерхольда.

Под знаком «отказа» (т. е. в данном случае ОТК-ДВ. — А. Ж., Ю. Ш.) была поставлена одна из самых сильных сцен «Дамы с камелиями» — сцена смерти. Принцип «отказа» в этой сцене был применен Мейерхольдом в самых различных направлениях — и в тексте, и в настроении, и в мизансцене. Последние слова Маргерит были соответственно отредактированы Мейерхольдом:

«Я не страдаю! Слово возвращается жизнь... Никогда мне не было так легко... Значит, я буду жить?.. Ты видишь, я улыбаюсь, я сильная... Жизнь идет! Это она потрясает меня!»

При произнесении этих последних слов Маргерит неожиданно вставала со своего кресла, выпрямлялась и, двумя руками обхватив штору, открывала окно. В полутемную комнату, заливая всю сцену, врвался яркий солнечный слет. Маргерит, так и не выпуская из рук занавеса, падала в кресло, полуспиной к зрителям. Общее оцепенение. После паузы только одна левая рука соскальзывала с подлокотника. Это знак смерти. Каждый из присутствовавших делал небольшое движение назад и только после этого все приближались к ней, а Арман с возгласом: «Маргерит! Маргерит!» опускался перед ней на колени. Так кончался спектакль.

(*Варпаховский 1967: 475*)

Обратим внимание прежде всего на основное ОТК-ДВ этой сцены.

Перед наступлением 'смерти' (X) Маргерит ощущает прилив сил и делает движение в сторону 'жизни' (АнтиX).

Переход к этому АнтиX-у КОНКРЕТИЗИРОВАН: (1) в словах Маргерит о возвращающейся жизни; (2) во вставании; (3) в энергичном (двумя руками) открывании шторы; (4) в трепете («[жизнь] потрясает меня...»); (5) во вторжении света в полутемную комнату.

Последующий переход к X-у (т. е. к 'смерти') КОНКРЕТИЗИРОВАН (1) молчанием; (2) падением Маргерит в кресло; (3) ее бессильным цеплянием за штору; (4) соскальзыванием руки; (5) реакцией окружающих.

Посмотрим теперь, как организованы соотношения между проявлениями 'жизни' (АнтиX-а) и 'смерти' (X-а).

Контрастное отношение между ними дано с ВАРЬИРОВАНИЕМ по следующим признакам: (а) 'речевое поведение' (монолог / молчание); (б) 'направленные движения тела' (подъем / падение); (в) 'действия рук со шторой' (энергичное отдергивание / пассивное цепляние). Элемент 'соскальзывание руки' может рассматриваться как ПОВТОРЕНИЕ (возможно, даже с УВЕЛИЧЕНИЕМ — применением крупного плана!<sup>6</sup>) элемента 'падение тела', СОГЛАСОВАННОЕ с элементом 'пассивность (рук)':





## 4. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ

### 4.1. Определение и основные свойства

4.1.1. Эта сложная конструкция лежит в основе большого количества сюжетов и является почти необходимой принадлежностью структуры новеллы (почему она и была названа в некоторых наших работах «новеллистической конфигурацией», см. *Жолковский, Щеглов 1967; Жолковский, Щеглов 2012a*). Начнем с определения.

ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ (ВН-ПОВ) мы называем ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ, в составе которого путь 'Анти(АнтиX) → АнтиX' и путь 'АнтиX → X' СОВМЕЩЕНЫ неким «фактическим» образом, т. е. подвергнуты СОВМЕЩЕНИЮ в причинно-следственную пару (СОВМкауз) или СОВМЕЩЕНИЮ типа 'видимость/действительность' (СОВМвид).

4.1.2. Чтобы разобраться в этом определении, обратимся еще раз к эпизоду смерти Маргерит. Можно видеть, что его начальный отрезок — 'возвращение к жизни' (Анти(АнтиX) → АнтиX) в ряде отношений согласован с финальным — 'наступлением смерти' ('АнтиX → X').

Действительно, по крайней мере четыре из перечисленных выше пяти признаков 'жизни' являются таковыми лишь по видимости, на самом же деле являются предвестиями 'смерти'. Это: (1) вставание; (2) слова о возвращающейся жизни; (3) жест со шторой, которую Маргерит хватает двумя руками: СОВМ состоит в том, что, с одной стороны, действие обеими руками выражает энергию и силу, а с другой — слабость: чтобы отодвинуть штору, требуется усилие обеих рук; (4) трепет: «Это она [жизнь] потрясает меня!»: СОВМ видимости (восторженного трепета) с действительностью (предсмертными судорогами) найдено в элементе 'дрожь', допускающем, вообще говоря, оба истолкования<sup>7</sup>.

Эти четыре ПреX-а (СОВМЕЩЕННЫЕ с проявлениями АнтиX-а) расположены в порядке НАРАСТАЮЩЕЙ определенности указаний на X (приближающуюся 'смерть').

Сначала появляются элементы 'вставание' и 'слова Маргерит о жизни', указывающие на 'смерть' лишь косвенно: являясь звеном в клинической картине агонии, сами по себе они никаких признаков 'смерти' не содержат (а, напротив, содержат признаки 'жизни' = АнтиX-а). Лишь после них даются более определенные ПреX-ы — 'трепет' и 'цепляние за занавеску', в которых признаки 'смерти' представлены уже наглядно и непосредственно, как таковые, а не как нечто связанное со 'смертью' лишь по смежности.

Новыми в этом описании эпизода по сравнению с его рассмотрением в качестве простого ОТК-ДВ (п. 3.1.4) являются СОГЛАСОВАНИЯ и СОВМЕЩЕНИЯ, насыщающие начальный отрезок ПРЕДВЕСТИЯМИ финала. Но само их наличие еще недостаточно для превращения ОТК-ДВ во ВН-ПОВ. Нужно, чтобы эти СОВМЕЩЕНИЯ

носили особый, «фактический» характер. Здесь это требование выполнено: мы имеем дело с СОВМвид: СОВМЕЩЕНИЕ видимости ('возвращения к жизни') с действительностью ('наступлением смерти') найдено в готовой ситуации 'кратковременный прилив сил у агонизирующего больного'.

4.1.3. Поясним отличие ВН-ПОВ от простого ОТК-ДВ, хотя бы и осложненного предвестиями  $X$ -а, рядом искусственных примеров.

Прежде всего напомним, что по крайней мере одно ПРЕДВ входит в ОТК-ДВ уже по определению: Анти (Анти $X$ ) есть редуцированный  $X$ , т. е. своего рода Пре $X$ . Возьмем последовательность:

(а) герой болен [Анти(Анти $X$ )] — наступает реальное улучшение [Анти $X$ ] — по некоторой внешней причине (убийство; новая инфекция) наступает смерть [ $X$ ].

Эта последовательность содержит ПРЕДВ, но при этом остается чистым ОТК-ДВ, так как  $X$  никак фактически не связан с Анти $X$ -ом: смерть наступает вне зависимости от улучшения. Кстати, эта искусственная схема может быть проиллюстрирована одним эпизодом, бегло намеченным в «The Real Life of Sebastian Knight» Набокова (если отвлечься от авторской иронии):

Nor is it exact <...> that his father was killed in the duel he fought in 1913; as a matter of fact, he was steadily recovering from the bullet wound in his chest, when — a full month later — he contracted a cold with which his half-healed lung could not cope (Ch. 1).

Любопытно, что очень сходную последовательность (типа (а), и тоже с иронией, но с переменной всех знаков на обратные — вместо 'смерти' имеет место 'выздоровление') мы находим у Зощенко (рассказ «История болезни»):

...Мой организм не поддался больше болезням, и только я единственно перед самым выходом захворал детским заболеванием — коклюшем. Сестренка говорит: «Наверное, вы подхватили заразу из соседнего флигеля. Там у нас детское отделение. И вы, наверное, неосторожно покушали из прибора, на котором ел коклюшный ребенок. Вот через это вы и прихворнули». В общем, вскоре организм взял свое, и я снова стал поправляться.

Но вернемся к различиям между ОТК-ДВ и ВН-ПОВ. Продолжая наш эксперимент, предельно насытим последовательность типа (а) предвестиями  $X$ -а:

(б) герой болен — наступает реальное улучшение, во время которого он много думает о смерти (или читает роман о смерти, или узнает о смерти брата и т. п.), — герой умирает.

Последовательность (б) все равно не образует ВНЕЗАПНОГО ПОВОРОТА, поскольку средний отрезок ПРЕДВЕЩАЕТ финал лишь символически, а не связан с ним фактически, как того требует определение ВН-ПОВ. Чтобы ОТК-ДВ обратилось во ВН-ПОВ, СОВМЕЩЕНИЕ должно быть фактическим, т. е. либо СОВМвид, как в эпизоде с Маргерит:

(в) героиня смертельно больна — по видимости наступает улучшение, в действительности являющееся предсмертной агонией, — героиня умирает,

либо СОВМкауз, как, например, в следующей искусственной последовательности:

(г) герой болен — наступает реальное улучшение — герой возвращается к активной жизни, в ходе которой простужается (попадает под трамвай, дерется на дуэли и т. п.), — в результате чего умирает.

#### 4.2. Основные типы ВН-ПОВ

**4.2.1.** Двум разновидностям фактического СОВМЕЩЕНИЯ — СОВМвид и СОВМкауз — соответствуют два основных типа ВН-ПОВ: *ментальный* и *событийный*. Прежде чем обратиться к рассмотрению различных частных случаев того и другого, проиллюстрируем каждый из этих двух типов на наглядных элементарных примерах (из комиксов (comic strips) о человеке на необитаемом острове).

##### 4.2.2. Событийный ВН-ПОВ

(а) Человек томится на необитаемом острове; появляется корабль, с него спускают шлюпку с матросами, чтобы спасти героя; пока шлюпка подплывает к острову, корабль терпит крушение и тонет.

(б) Вместе с героем на острове находится жена; подплывшие спасатели забирают жену, бьют героя веслом по голове и уезжают.

В обоих случаях сюжет развивается от Анти(АнтиХ-а) ('бедственное положение: пребывание на необитаемом острове') к АнтиХ-у ('спасение с острова'), а затем к Х-у ('увеличение числа терпящих бедствие на острове'; 'неспасение + избиение + потеря жены'). При этом АнтиХ СОВМЕЩЕН с Х-ом в причинно-следственную пару: в обоих случаях именно в действиях спасателей заключено нечто ведущее к усугублению беды, причем это усугубление складывается на глазах зрителей, а не обнаруживается в качестве чего-то существовавшего ранее (как бы то имело место при СОВМвид).

##### 4.2.3. Ментальный ВН-ПОВ

(а) Человек томится на необитаемом острове; видит вдалеке маленький корабль; когда корабль подплывает к острову, оказывается, что он игрушечный.

(б) Герой видит вдали корабль, корабль подплывает, с него сходят люди, устанавливают на острове ракету и уплывают, оставив героя наедине с ракетой.

Здесь фактическое СОВМЕЩЕНИЕ построено не на сцеплении АнтиХ-а и Х-а в причинно-следственную пару, а на том, что объект Анти(АнтиХ), с самого начала являвшийся Х-ом (или ПреХ-ом, ведущим к Х-у), до какого-то момента казался АнтиХ-ом: таковы игрушечный корабль и корабль, везущий ракеты, казавшиеся спасительными.

Разумеется, возможны и СОВМЕЩЕНИЯ обоих типов ВН-ПОВ. Однако от рассмотрения этих случаев, а также техники СОВМвид и СОВМкауз нам здесь придется отказаться по соображениям места<sup>8</sup>.

## 5. Разновидности ВН-ПОВ

### 5.1. Ментальный ВН-ПОВ

У этого типа ВН-ПОВ две главные конструктивные разновидности: *Ошибочный поворот в осмыслении* и *Задержка в осмыслении*.

*Ошибочным поворотом в осмыслении* мы называем ментальный ВН-ПОВ, построенный по следующему принципу: в плане реальных событий или не происходит изменений, или даже НАРАСТАЕТ положение, существовавшее с самого начала (Анти(АнтиХ) = Х); по видимости же (в восприятии героя или читателя) происходит поворот к Х-у, который затем оказывается мнимым. Эта конструкция может быть сведена к Рис. 2.

События	X	X (!)	X (!!)
Осмысление	X	АнтиХ	X (!!)

Рис. 2

*Задержка в осмыслении*<sup>9</sup> может тогда быть представлена в виде Рис. 3.

События	АнтиХ	X	X (!)
Осмысление	АнтиХ	АнтиХ	X (!)

Рис. 3

Остановимся подробнее на случаях *Задержки в осмыслении*.

#### 5.1.1. В сказке В. Гауфа «Карлик Нос»

Якоб, очнувшись от многолетнего сна, во время которого он был превращен в карлика с огромным носом, упорно осмысляет происшедшее с ним в терминах сна (АнтиХ-а). У него исчезла шея, так что голова не поворачивается, — он думает, что неповоротлив со сна; натывается выросшим у него носом на окружающие предметы — объясняет это осовелостью; провел семь лет в услужении у колдуньи — удивляется, как много разного ему приснилось, и т. д.

Упорствование в непризнании совершившейся перемены (от АнтиХ-а к Х-у) и в истолковании проявлений Х-а в духе «нормальной» картины мира продолжается и дальше:

Возгласы прохожих: «Смотрите, какой отвратительный карлик!» Якоб не относит к себе, а думает, что где-то рядом с ним все время оказывается карлик; отказ матери признать в уродливом карлике своего сына он истолковывает как потемнение ее рассудка и т. д.

В результате среднее звено конструкции (СОВМЕЩЕНИЕ события с его осмыслением как АнтиХ-а) оказывается подвергнутым ПОВТОРЕНИЮ, так что *Задержка в осмыслении* продлевается. Такое продление среднего звена — существенная особенность рассматриваемой конструкции, и мы столкнемся с ним и в последующих примерах.

Примеры успокоительных трактовок изменения к худшему многочисленны, особенно в сюжетной литературе.

#### 5.1.2. В рассказе Конан Дойла «Берилловая диадема»

появление клиента — носителя мотива беспокойства и авантюрного действия — осмысляется Уотсоном как еще один элемент жизни улицы, наблюдаемой им через окно в рамках 'приятного домашнего времяпровождения' («Смотрите, Холмс, вон бежит сумасшедший!»).

Появление роковых пляшущих человечков в одноименном рассказе осмысляется вначале как шалости детей или проделки чудаков.

#### 5.1.3. В балладе И.-В. Гете «Лесной царь»

появление и внешность лесного царя и его дочерей, их призывы, посулы и жесты последовательно получают успокоительные толкования со стороны отца, совмещение видимости (элементы мирного пейзажа) с действительностью (губительные действия лесного царя) обеспечивается целым рядом психологических, мифологических и пейзажных расплывчатостей: больной или сонный ребенок, ночь, неясные очертания леса, отдаленность предметов (*То ветлы седые стоят в стороне*), призрачность мира эльфов.

5.1.4. Можно сказать, что неправильное, запаздывающее осмысление есть продукт СОВМЕЩЕНИЯ 'старого осмысления' (= думает, что имеет место АнтиХ) с 'новым фактом' (= имеет место Х). Таким образом, в АнтиХ все же вносятся некоторые изменения. В результате — и в этом состоит уточнение, которое необходимо внести в схему на Рис. 3, — в среднем звене с фактом Х сопоставляется в качестве его осмысления не просто прежний АнтиХ, а некоторый АнтиХ'.

Подобная подгонка одного объекта под другой представляет собой сферу приложения особой разновидности СОВМ — СОВМЕЩЕНИЯ

типа 'отождествление' (СОВМидент; см. Жолковский, Щеглов 1976: 25, 49). Техника СОВМидент бывает очень разнообразной; одни типы отождествления применяются при построении метафор, другие при комических «Приукрашиваниях» (Жолковский, Щеглов 1978б: 179–194, 198–200; Жолковский, Щеглов 2014в: 766–768). В частности, при «Приукрашивании», так же как и при интересующем нас здесь СОВМидент 'старого' и 'нового' восприятий, возникает вопрос о выборе модуса отождествления двух противоположных состояний. В одних случаях различие между X-ом и АнтиX-ом максимально педалируется, в других — частично сглаживается. В первом случае наиболее яркие проявления X-а, т. е. реальности, выдаются за проявления АнтиX-а, во втором проявления X-а находится какое-то скромное место рядом с совершенно иллюзорным АнтиX-ом.

Начнем с первого случая.

**5.1.5.** В эпизоде с пробуждением Карлика Носа (см. п. 5.1.1) в качестве свойств 'превращенности', выдаваемых за 'заспанности', избраны такие, которые являются конститутивными и специфичными для каждого из этих состояний. Специфичность усиливает контраст между обоими состояниями<sup>10</sup>, а тот факт, что эти свойства — одни и те же у обоих членов контрастной пары, добавляет эффект КОНТРАСТА с тождеством (Жолковский, Щеглов 1973: 76). Действительно, неповоротливость, плохая координация движений и т. п. могут рассматриваться как типичные атрибуты пробуждения после крепкого сна и в то же время как характерные проявления тех деформаций тела, которые претерпел герой сказки.

Парадоксальность неправильного осмысления усиливается также благодаря тому, что здесь звено 'X, принимаемый за АнтиX' дается с ПОВТОРЕНИЕМ (которое может ощущаться как НАРАСТАНИЕ).

**5.1.6.** Другой пример, обладающий всеми теми же дополнительными эффектами, —

эпизод из «Красной Шапочки» Ш. Перро, где свойства X-а ('волка, съевшего бабушку и готовящегося съесть девочку') последовательно осмысляются как черты АнтиX-а ('доброй бабушки, собирающейся ласкать внучку').

**5.1.7.** Обратимся теперь к другой разновидности *Задержки в осмыслении* — той, где КОНТРАСТ между X-ом и АнтиX-ом не усиливается, а сглаживается.

Пример — рассказ Зощенко «Страдания молодого Вертера», где в плане событий идиллия (АнтиX = 'герой, катаясь на велосипеде, мечтает о гуманных взаимоотношениях людей будущего') сменяется типичной для зощенковских рассказов сценой свинства (X = 'героя по мелкому поводу дико оскорбляют, хватают за руки, хотят бить'). Осмысление героем этой перемены происходит

с задержкой. Признаки приближения и начала X-а (свистки, крики, брань и т. п.) велосипедист воспринимает как нечто к нему не относящееся («кто-нибудь проштрафился», «за кем-то гонятся» и т. п.).

Подчеркнем, что,

хотя герой понимает происходящее неправильно, он осмысляет его не как лишнее подтверждение идиллии (в отличие от новых подтверждений версии 'заспанность' в «Карлике Носе»), а как некие дефекты, помехи, нарушающие полноту этой идиллии («В дальнейшем, вероятно, этого не будет. Не будем так часто слышать этих резких свистков <...>, так грубо, вероятно, и кричать не будут»).

Чтобы проиллюстрировать отличие этого сглаженного неправильного осмысления от предельно заостренного (см. п. 5.1.5–5.1.6), представим себе следующий гипотетический вариант того же сюжета:

герой истолковывает крики, топот ног, свистки и т. п. как еще одно проявление идиллической картины мира, скажем как звуки веселья, спортивных игр или других здоровых развлечений.

Кстати, подобное парадоксальное соотношение между X-ом и АнтиX-ом не чуждо манере Зощенко,

ср. рассказ «Актер» («Искусство Мельпомены»), где крики обкрадываемого на сцене актера о помощи публики упорно истолковывает как правдоподобное исполнение роли обкрадываемого купца;

а также рассказ «Тормозят науку», где герой наблюдает в телескоп за звездным небом и, заметив внезапное затемнение рефлектора, осмысляет это как еще более волнующее научное явление («Не планета ли заслонила трубу?»); обнаруживается, однако, что «неизвестная фигура сперла с телескопа увеличительную стекляшку, через что смотреть на небесные миры».

**5.1.8.** Иногда СОГЛАСОВАНИЕ нового факта производится не в точности с последним проявлением старого состояния дел (таковы в «Карлике Носе» 'заспанность', а в «Страданиях молодого Вертера» 'идиллическая ситуация'), а с АнтиX-ом в широком смысле, то есть с 'нормальным, естественным положением дел, не включающим события X'. Ср. вторую часть эпизода с Карликом Носом ('где-то рядом карлик', 'у матери помутился разум'), где он уже не истолковывает окружающее в плане 'сна', хотя и отказывается признать произошедшее превращение.

Чистым примером СОГЛ X-а с широко понимаемым 'нормальным положением дел' можно считать фрагмент из «Пиковой дамы», где успокоительному осмыслению подвергается ряд событий, ведущих к встрече Германна с призраком.



В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате. Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращался с ночной прогулки. Но он услышал незнакомую походку, кто-то ходил, тихо шаркая туфами. Дверь отворилась: пошла женщина в белом платье. Германн принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним — и Германн узнал графиню! (гл. V)

**5.1.9.** По принципу *Задержки в осмыслении* могут строиться не только целые сюжеты или эпизоды, но и фрагменты сюжетов, построенных в целом иначе (например, на иных типах ВН-ПОВ).

Рассказ Зоценко «Личная жизнь» состоит из серии эпизодов, в которых герой пытается добиться внимания женщин. Последний эпизод построен по схеме ментального ВН-ПОВ типа *Ошибочный поворот в осмыслении*:

герою кажется, что наступает перемена к лучшему ('благодаря красивому пальто на него обращает внимание женщина'), тогда как в действительности это перемена к худшему ('женщина видит на нем пальто, украденное у ее мужа').

Но внутри этого эпизода небольшой фрагмент строится как *Задержка в осмыслении*:

После того как у героя и читателя уже сложилась романтическая интерпретация внимания дамы к герою, наступает перемена: дама недвусмысленно указывает на причину своего внимания (АнтиX сменяется X-ом). Однако герой упорствует в трактовке этого X-а в духе предшествующего состояния: «Ну да, конечно, думаю, неудобно же ей начать знакомство с бухты-барухты».

**5.1.10.** ВН-ПОВ типа *Задержка в осмыслении* систематически применяется Л. Толстым в его детских рассказах, образуя одно из звеньев их инвариантной структуры — эпизод *Запоздалая Реакция на Опасность* (Жолковский, Щеглов 1978а; Жолковский, Щеглов 1982, а также п. V.4 соответствующего раздела в Наст. изд. (С. 63–66)).

В «Девочке и грибах» героиня, неправильно истолковав предупреждения сестры о приближении поезда, как ни в чем не бывало продолжает собирать грибы, рассыпавшиеся между рельсами.

В «Акуле» ребята, которым с корабля кричали о приближении хищника, «плыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего».

*Задержка в осмыслении* распространена и в других временных искусствах.

Так, в комическом кинематографе сложился даже основанный на ней штамп (так называемый *double-take*): герой улыбается — ему сообщают плохую новость, он продолжает улыбаться — его улыбка крупным планом — улыбка сменяется мрачной миной.

**5.1.11.** Интересное СОВМЕЩЕНИЕ двух ментальных ВН-ПОВ может быть прослежено в сюжете стихотворения Виктора Гюго «Sur une barricade» из цикла «L'Année terrible».

Подросток, задержанный вместе с коммунарами, признает свою причастность к ним и готов умереть вместе с ними. Однако, когда до него доходит очередь, он просит отпустить его домой к матери, чтобы отнести ей часы. Солдаты отпускают его, говоря со смехом, что он струсил. Посреди общего хохота мальчик возвращается и становится к стенке.

Соответственно теме (= 'ребенок-герой') сюжет развивается в двух психологических планах: детском (ребенок избегает родительской опеки и подражает взрослым мужчинам вне дома) и героическом (персонаж делит участь товарищей). Каждый из аспектов поведения строится по схеме ментального ВН-ПОВ типа *Ошибочный поворот в осмыслении*; результаты СОВМЕЩАЮТСЯ. Продемонстрируем технику этого СОВМ, для чего сначала разыжем сюжет на две линии, а каждую линию — на план событий и план осмысления (как на Рис. 2).

В героической линии в плане событий происходит НАРАСТАНИЕ героизма:

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

Но в плане осмысления

среднее звено (X!) предстает как поведение, противоположное героизму, — трусость, попытка сбежать (АнтиX), т. е. СОВМвид X-а с АнтиX-ом реализуется как 'уход с места расстрела с целью помочь другому человеку истолковывается как трусливое покидание гибнущих товарищей'.

В детской линии в плане событий также происходит НАРАСТАНИЕ интенсивности соответствующего поведения (примыкание к взрослым вне дома):

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

## В плане осмысления

среднее звено (X!) предстает и здесь как противоположное действительности — как стремление уйти от посторонних взрослых под родительскую опеку (АнтиX). СОВМЕЩЕНИЕ видимости (АнтиX-а) с действительностью (X-ом) реализуется как ‘переключение внимания со взрослых вне дома на родителей истолковывается как отказ от подражания этим взрослым и тяготение к родительской опеке’.

Далее два ментальных ВН-ПОВ СОВМЕЩАЮТСЯ в каждом из трех звеньев; особый интерес, естественно, представляет СОВМ средних звеньев:

переключая свое внимание со взрослых товарищей вне дома на покровительство родителям, мальчик удаляется с места расстрела, что истолковывается как оставление гибнущих и бегство под крылышко к родителям<sup>11</sup>.

## 5.2. Разновидности событийного ВН-ПОВ

**5.2.1.** Одна из распространенных разновидностей такого рода — конструкция *Знакомство через ссору*. Примеры:

- история дуэли д'Артаньяна с мушкетерами;
- потасовка между профессором Чэлленджером и журналистом Малоуном, отправляющимися затем в совместное путешествие («Затерянный мир» Конан Дойла);
- поединки Робин Гуда с его будущими помощниками;
- сотрудничество Малюты с Иваном, начинающееся с участия Малюты в бунте против царя («Иван Грозный» Эйзенштейна, 1-я серия).

Во всех случаях имеет место ОТК-ДВ: дело сначала идет к ухудшению отношений, а затем к дружбе, причем переход от вражды к дружбе строится как СОВМкауз: дружба так или иначе вызывается обстоятельствами или чертами характера, которые возникают или выясняются в ходе ссоры.

Так, в эпизоде из романа Дюма тем причинным звеном, через которое совершается переход от вражды к дружбе, оказывается элемент ‘противозаконность’, общий для всех участников ссоры и существенный для ‘дуэли’ (т. е. ‘ссоры’). Этот общий элемент соединяет дуэлянтов перед лицом появляющихся блюстителей порядка (гвардейцев кардинала).

**5.2.2.** Другая характерная разновидность событийного ВН-ПОВ — *Перегибание палки*, т. е. поворот к X-у, причиной которого оказывается

гипертрофия АнтиХ-а, его переход за какой-то критический предел. Примеры:

- чрезмерность в аскезе, подрывающая способность матроны противстоять соблазну («Матрона из Эфеса» Петрония, см. Щеглов 1970);
- лягушка, стремящаяся раздуться до вола и лопающаяся (басня Эзопа и последующих баснописцев);
- ненасытность притязаний старухи, исчерпывающая терпение золотой рыбки, которая в результате оставляет ее у разбитого корыта (в сказке Пушкина);
- сюжеты типа «Много ли человеку земли нужно» Толстого.

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

5.2.3. Еще одна разновидность — ВН-ПОВ типа *Усиление*. Его существенной особенностью является характер контраста между Х-ом и АнтиХ-ом. Если обычно основание контраста лежит в качественной сфере (АнтиХ = 'спасение' / Х = 'гибель'; АнтиХ = 'вражда' / Х = 'дружба'; АнтиХ = 'мирная жизнь' / Х = 'война' и т. п.), то ВН-ПОВ типа Усиление основан на количественном контрасте: АнтиХ и Х соотносятся как 'малое, незаметное, неважное' / 'большое, заметное, важное'.

Литература избилует сюжетами, где незначительные происшествия, усилия, симптомы и т. п. оборачиваются неожиданно крупными последствиями:

- нехватка гвоздя приводит к гибели города (в английской nursery rhyme);
- мелкий недосмотр при купании героя в волшебной жидкости, дарующей неуязвимость, приводит к его гибели (Ахиллесова пята; след листа на спине Зигфрида и т. п.);
- небольшой медальон спасает героя от верной смерти и приносит ему победу над опасным противником (история дуэли в «Хронике времен Карла IX» Мериме);
- мелкий подарок незнакомцу впоследствии спасает герою жизнь (история с заячьим тулупом в «Капитанской дочке»);
- сыщик по спичке или осколку стекла восстанавливает картину преступления (Конан Дойл)<sup>12</sup>.

### 5.3. Заострение ВН-ПОВ

5.3.1. Как событийный, так и ментальный ВН-ПОВ могут подвергаться заострению путем УВЕЛИЧЕНИЯ контрастного отношения между АнтиХ-ом и Х-ом. Для этого АнтиХ доводится до состояния

‘результата’, в котором статически и прочно наличествует та цель, к которой была устремлена вся линия АнтиХ. Лишь после этого совершается поворот к Х-у. Такую конструкцию мы будем называть *Поворотом от необратимого*.

Поворот этот может быть как событийным, так и ментальным, а результат (АнтиХ) может быть как ‘хорошим’, так и ‘плохим’, в зависимости от чего мы будем говорить соответственно о поворотах типа *Утрата достигнутого* и *Обретение утраченного*. Обратимся к примерам.

**5.3.2.** Начнем с искусственной ситуации, продолжающей серию комиксов с необитаемым островом (см. п. 4.2.2–4.2.3).

Примером событийной *Утраты достигнутого* будет следующее видоизменение примера (б): героя вместе с женой снимают с острова и берут на корабль, но затем выбрасывают за борт.

**5.3.3.** Реальным примером той же конструкции может служить сюжет пушкинской «Песни о вещем Олеге».

Здесь ПреХ = Анти(АнтиХ) — это предсказание кудесника (*Но примешь ты смерть от коня своего*), линия АнтиХ-а — ‘обезвреживание коня (его удаление и последующая смерть)’, Х — ‘смерть Олега от коня (= от укуса змеи, скрывавшейся в его костях)’.

Обратим внимание, как организован отрезок ‘АнтиХ — Х’. Поворот к Х-у происходит после того, как достигнут вполне добротный, основательный, глубоко эшелонированный ‘результат’ в линии АнтиХ-а:

конь (а) удален; (б) мертв; (в) превратился в кости и стал частью неживой природы (*Их моют дожди, посыпает их пыль, / И ветер волнует над ними ковыль*); (г) жесты и слова Олега над прахом коня (*Князь тихо на череп коня наступил <...> «Твой старый хозяин тебя пережил»*) носят явно выраженный итоговый характер.

Сам поворот — событийного типа: СОВМкауз достигнуто приходом Олега на могилу коня и — более непосредственно — его жестом, СОВМЕЩАЮЩИМ символическую демонстрацию результата в линии АнтиХ и роковой контакт с источником яда (знаменующий Х).

**5.3.4.** В следующем примере *Утрата достигнутого* носит смешанный событийно-ментальный характер.

В эпизоде «Аукцион» романа Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» происходит утрата Бендером и Воробьяниновым уже купленных на аукционе стульев. Что стулья уже куплены (= результат достигнут), продемонстрировано (а) возгласом аукциониста «Продано»; (б) вопросом барышни «Вы купили

стулья?» и ее сообщением, что стулья можно взять хоть сейчас; (в) сценой торжества Воробьянинова («стал виден поезд, приближающийся к Сен-Готарду» и т. д.); а также рядом других деталей.

Поворот к утрате этих — уже принадлежащих концессионерам и даже мысленно реализованных — стульев основан сразу на двух типах ВН-ПОВ:

- (1) событийном — пристрастие Бендера к эффектам (он называет преувеличенно большую цену: «200!») приводит к тому, что его денег хватает лишь в обрез (перегибание палки, см. п. 5.2.2);
- (2) ментальном — не зная о правиле комиссионного сбора и растрате Воробьянинова, Бендер, в сущности, не знает, что он еще не купил стулья (заметим, что незнание о правиле комиссионного сбора, а тем самым и о фактической непокупке стульев распространяется и на читателя<sup>13</sup>).

5.3.5. Следующие два случая *Утраты достигнутого* — чисто ментальные.

В том же романе «Двенадцать стульев» (гл. 32, в которой Бендер и Воробьянинов вскрывают стул на пароходе) заканчивается эффектной фразой, дающей понять, что сокровище наконец обнаружено («Есть! — сказал Остап придуренным голосом»). Далее следует длинная ретардация (рассказчик переключается на другие события), чем продлевается достигнутое состояние (АнтиX = 'сокровище найдено'). Лишь затем появляется X: 'плоский деревянный ящичек содержит не сокровище, а медную дощечку с автографом мастера Гамбса'.

Поворот носит ярко выраженный ментальный характер (ошибка с самого начала), чему соответствует и сугубо риторический способ продления АнтиX-а (чисто нарративная ретардация).

В стихотворении Мандельштама «Я пью за военные астры...» (см. *Жолковский 1979б*) с самого начала задается — а серией анафорических повторений все более и более укрепляется — уверенность, что поэт 'пьет' за любимые ценности. В финальном двусилии, однако, выясняется, что 'питье' происходит лишь в его воображении и на бумаге;

Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно:  
Веселое асти-спуманте иль папского замка кино.

Таким образом, отнимается, утрачивается вино, не только поднесенное к губам, но и как бы уже выпитое.

Поворот здесь чисто ментальный, основанный на сокрытии истины, известной повествователю с самого начала, от читателя.

5.3.6. Обратным к *Утрате достигнутого* является *Обретение утраченного*.

Таковы, в частности, многочисленные сюжеты, связанные с ‘воскресением’, начиная с евангельского рассказа об исчезновении Христа из гроба, где устойчивость АнтиХ-а (‘смерти’) подчеркнута рядом средств:

(а) смерть как таковая есть типичный ‘окончательный результат’, после которого никакого дальнейшего развития не предвидится;

(б) Иисус не только умер, но и снят с креста и положен во гроб, который завален камнем;

(в) проходит значительное время — астрономическое, ритуальное (суббота) и нарративное (переход к новой главе Евангелия).

Лишь после всего этого наступает благоприятный поворот<sup>14</sup>.

5.3.7. Поворотов, подобных ‘воскресению’, много в детских рассказах Толстого, инвариантная структура которых включает такие звенья, как *Предельное Ухудшение при Спасении*, *Затемнение* и *Возвращенный Покой* (см. *Жолковский, Щеглов 1980в*: 136; *Жолковский, Щеглов 1996*; а также *Наст. изд.* С. 69–71, 76–83 и 37–38 (п. V.6, 10 и II.3.5)). Типичная последовательность событий такова:

в ходе спасательной операции герой попадает в еще большую опасность: достигает мертвopodobного состояния — неизвестность относительно его судьбы продлевается тем, что сцена действия закрывается от глаз наблюдателя, а также непосредственным продлением мертвopodobного состояния — наконец обнаруживается, что герой невредим.

Приведем три примера, в которых ‘смерть’ — лишь кажущаяся, так что ВН-ПОВ — ментального типа; при этом в двух первых случаях АнтиХ очень устойчив и продлен рядом способов.

В «*Девочке и грибах*» героиня оказывается простертой под поездом, ее долго не видно, затем, хотя поезд прошел, она лежит без движения; наконец она встает и подбегает к сестре.

В «*Прыжке*» мальчик прыгает в воду, долго не показывается на поверхности, затем, вытасненный из воды, не подает признаков жизни (о нем говорится как о «теле») и лишь под конец начинает дышать.

В «*Двух товарищах*» герой ложится на землю и притворяется мертвым все то время, что медведь стоит над ним, и лишь потом «оживает».

## 6. О тематическом ореоле ОТКАЗНЫХ конструкций

6.1. Известный принцип тесноты связи между формой и содержанием и смысловой мотивированности приемов находит себе место в модели «Тема — ПВ — Текст» в виде понятия КОНКРЕТИЗАЦИИ

тем через те приемы выразительности, к которым эти темы естественно предрасполагают. Так, темы типа 'назойливость' или 'регулярность' часто КОНКРЕТИЗИРУЮТСЯ через ПОВТ, тема 'все' — через VAR и т. п.

Соответственно, при рассмотрении отдельных приемов имеет смысл указывать те темы, которые предрасполагают к их применению. Предложим беглые замечания о темах, КОНКРЕТИЗИРУЕМЫХ через ОТКАЗ и его разновидности.

**6.2.** На самом общем уровне можно сказать, что риторика резких контрастных переходов соответствует темам типа 'неожиданность', 'перелом', 'резкая перемена', в частности 'катастрофа'.

Характеризуя инвариантные черты поэтического мира Толстого и типичные для него сюжетные конструкции, мы констатировали (*Жолковский, Щеглов 1978а*: 18) связь между инвариантным тематическим элементом 'чреватость хорошего плохим и наоборот' и пристрастием Толстого к сюжетам с ОТК-ДВ типа 'мирная жизнь → катастрофа → возвращенный покой'.

**6.3.** Для ментальных ВН-ПОВ естественным содержательным ореолом являются темы типа 'познание', 'откровение', 'истина'; ср. *Жолковский 1970б*, где показано, как

тема 'откровение об устройстве мира' мотивирует применение ментального ВН-ПОВ в одном сомалийском рассказе; ср. органическую связь перипетий 'узнавания' в «Царе Эдипе» Софокла с «гносеологической» темой трагедии.

**6.4.** Интересен тематический ореол *Задержки в осмыслении*, в связи с которой мы не раз употребляли слова «успокоительная трактовка». Действительно, за этим типом ВН-ПОВ часто стоит психологическая установка, связанная с нежеланием осознать надвигающуюся опасность. Соответственно, темами, предрасполагающими к задержке в осмыслении, будут: 'консерватизм восприятия', 'трусливое уклонение от неприятных истин' и т. п., но также и простая 'глупость', 'неадекватность реакций', 'поглощенность собой' и т. п.

С интеллектуальной и/или моральной неадекватностью заблуждающегося персонажа иногда соединяется элемент 'превосходства' читателя над персонажем и 'покровительства' персонажу или 'тревоги' за него — при условии, что читатель получает информацию о наступлении X-а сразу. Ценные указания о роли порядка, в котором происходит осознание беды читателем и персонажем, содержатся в работах и лекциях Эйзенштейна (см. *Нижний 1958*, а также *Жолковский 1970а*); эти идеи Эйзенштейна оказались применимыми и к материалу детских рассказов Толстого (*Жолковский, Щеглов 1978а*; *Жолковский, Щеглов 1982*).

Еще один тематический обертон, частый при *Задержках в осмыслении*, связан с тем, что (как видно из *Рис. 3* и самого названия



конструкции) ее опорными точками являются две переменные: переменная в фактах и отстающая от нее переменная в осмыслении этих фактов. Если автор дает читателю возможность заметить переменную в событиях, упорствование в неправильном осмыслении приходится на долю героя. Именно так обстоит дело в приведенных примерах из «Карлика Носа», сказки Перро, рассказов Конан Дойла и Зощенко. Благодаря этому отказный эффект ВН-ПОВ как такового дополняется эффектом его предчувствия читателем, иначе говоря, *НАРАСТАНИЯ* — от переменной, заметной только читателю, к переменной, очевидной и для героя. Если повествование ведется от лица героя, создается впечатление приближения некоего события и как бы 'прорывания пелены', которую представляет собой сознание героя, отказывающегося регистрировать происходящие изменения<sup>15</sup>.

Из других тематических ореолов тех или иных типов ВН-ПОВ укажем на тему 'умеренность, золотая середина', предрасполагающую к ВН-ПОВ типа *Перегибание палки* (см. выше, п. 5.2.2), и на тему 'дразнение', хорошо согласующуюся с конструкцией *Утрата достигнутого* (о ситуации 'по усам текло, а в рот не попало', инвариантной в поэтическом мире Мандельштама и мотивирующей применение этой конструкции в «Я пью за военные астры...», см. *Жолковский 1979б*).

6.5. При определенных условиях — будучи дополнен рядом других приемов — ВН-ПОВ достраивается до конструкции *Патетическое развитие*, которая служит носителем особого эмоционального эффекта — 'пафоса', 'экстаза'.

Фигура *Патетическое развитие* была выявлена и описана Эйзенштейном, в частности, в работе «Неравнодушная природа» и в практических занятиях по режиссуре<sup>16</sup>. При *Патетическом развитии* «ход событий нарастает до какого-то взрыва и после него переходит в противоположный ход, но расширенного диапазона» (*Нижний 1958: 39*), причем поворот от первоначального хода событий к противоположному совершается сразу по многим признакам.

Эйзенштейн проанализировал множество примеров — из сюжетной прозы, из живописи (Эль Греко), из собственных фильмов (см. *Эйзенштейн 1964–1971: III, 44* и далее), где показано, что «Броненосец "Потемкин"» в целом и каждая его сцена, в частности знаменитая сцена на одесской лестнице, построены по «экстатической формуле», т. е. как серия «выходов из себя».

Характерный пример — эпизод, разработанный Эйзенштейном на занятиях со студентами ВГИКа (и подробно рассмотренный в *Жолковский 1970а*): поворот от попыток небольшой группы французов хитростью, под видом светского приема окружить и захватить одного человека (Дессалина) к открытому восстанию массы негров, которые во главе с Дессалином окружают группу французов.

Эта конструкция, к применению которой предрасполагает тема 'пафос, экстаз', получается, говоря технически, путем дополнения ВН-ПОВ приемами ВАРЬИРОВАНИЯ (вместо одного аспекта поворота нужно много) и УВЕЛИЧЕНИЯ (X должен резко превосходить Анти-X по масштабу).

### Примечания

<sup>1</sup> О КОНТР см. *Жолковский, Щеглов 1973*: 73 и далее, а также специальную главу в Наст. изд. (С. 179–187).

<sup>2</sup> Ср. схематизацию этого примера в главе о ПОДАЧЕ, п. 2.3 — Наст. изд. С. 190.

<sup>2</sup> В этом плане данное решение переключается с принятой в театре XX века практикой сборки и разборки декораций, гримировки, надевания костюмов и т. п. непосредственно на глазах у зрителей.

<sup>4</sup> Так, в «Пире во время чумы» Пушкина песня Мери (советующая остерегаться чумных губ) и песня Вальсингама (призывающая к чумным поцелуям) явственно выделены в тексте — как единственные песни — и образуют четкую отказную пару.

<sup>5</sup> По сути дела, этот переход от 'разрозненности' к 'коллективности' означает 'собрание компании', которой предстоит стать групповым героем (см. п. 2.2.2).

<sup>6</sup> Крупный план руки обеспечен тем, что Маргерит, к которой приковано внимание зрителя, в целом не видна, поскольку полулежит в кресле и повернута к залу спиной, причем как она, так и остальные действующие лица неподвижны («Общее оцепенение»). Это, естественно, делает жест руки центром происходящего. Добавим, что этот жест как символ смерти дополнительно выделен — отделен предшествующей ему паузой (функционально эта пауза представляет собой «Затемнение» в смысле *Жолковский, Щеглов 1996*).

<sup>7</sup> Ср. мотив 'дрожь' как одну из типовых конкретизаций инвариантной темы 'великолепие бытия' у Пастернака (см. *Жолковский 1978*; *Жолковский 2011*: 27–64).

<sup>8</sup> Заметим, что ВН-ПОВ имеет место не только в том случае, когда «фактическим» совмещением осложняется ОТК-ДВ, но уже и тогда, когда им осложняется простой ОТК. Именно такой ВН-ПОВ, непосредственно от АнтиX-а к X-у, представлен в упоминаемом в п. 5.3.5 стихотворении Мандельштама.

Как это часто бывает при ВН-ПОВ с ОТК вместо ОТК-ДВ, АнтиX в этом стихотворении представляет собой состояние, растянутое во времени (целую линию АнтиX-ов). Это сближает такой ВН-ПОВ с обычным, поскольку в обоих случаях повороту к X-у предшествует процесс «привыкания» читателя к АнтиX-у.

<sup>9</sup> В *Щеглов 1973; Щеглов 1996; Щеглов 2012б* эта конструкция была описана под названием *Недооценка нового* («новое в облике старого»), а в *Жолковский, Щеглов 1978а; Жолковский, Щеглов 1982* она рассматривается под именем Запоздалой Реакции на Опасность.

Проведем различие между Задержкой в осмыслении и внешне сходными конструкциями, например ситуацией из эпизода с Дессалином (см. п. 6.5, а также *Жолковский 1970а*), где французы маскируют окружение героя видимостью светского приема, а тот поддается обману. Здесь СОВМвид X-а ('окружения') с АнтиX-ом ('светским приемом') осуществлено уже в линии событий (тогда как при *Задержке в осмыслении* труд по совмещению X-а и АнтиX-а целиком ложится на героя с его консерватизмом восприятия). В результате СОВМ средних звеньев событийной и ментальной линий сводится к тому, что герой не воспринимает скрытый от него элемент X, а воспринимает лишь специально для него заготовленный элемент АнтиX (см. *Рис. 4*).

События	АнтиX	X / АнтиX	X!
Осмысление	АнтиX	АнтиX	X!

*Рис. 4*

<sup>10</sup> КОНКРЕТИЗАЦИЯ обоих членов контрастной пары именно в наиболее характерные, эталонные экземпляры может рассматриваться как еще один способ увеличения контрастного отношения наряду с заострением контраста, КОНКРЕТИЗАЦИЕЙ контрастного отношения и дополнения контраста тождеством (*Жолковский, Щеглов 1973: 76–86*).

<sup>11</sup> Подробнее см. *Щеглов 1980; Щеглов 2014: 874–904*.

<sup>12</sup> Целый ряд примеров ВН-ПОВ типа Усиление приведен в ранней работе *Жолковский 1962*, где, впрочем, ему придано необоснованно широкое значение: частный тип неожиданного поворота рассматривается там как общий закон искусства.

<sup>13</sup> ВН-ПОВ в эпизоде «Аукцион» подробно рассмотрен в *Жолковский, Щеглов 1967: 86; Жолковский, Щеглов 2012а: 24–28*. В частности, там показано, как совмещены начальные отрезки линий, ведущих соответственно к покупке и утрате стульев:

Бендер бежит по музею мебели и узнает, что стулья будут продаваться с аукциона, что обеспечивает возможность купить их. Но вместе с тем его отсутствие позволяет Воробьянинову завязать знакомство с Лизой, что в конечном счете ведет к кутежу и растрате и далее к потере денег, а следовательно, и стульев; отсутствие Бендера мотивирует также его незнание о сумме наличности.

<sup>14</sup> Признание данного ВН-ПОВ событийным или ментальным — вопрос трудный. Его решение зависит от того, как понимать евангельскую историю. Если смерть Христа реальна — это событийный ВН-ПОВ, если

мнима — ментальный. Анализ евангельского эпизода как применение конструкции «Затемнение» см. в Жолковский, Щеглов 1996: 115.

<sup>15</sup> Для сравнения укажем на случай, когда непонимающий персонаж не совпадает с повествователем. Так, в рассказе «Актер» («Искусство Мельпомены») рассказчик («я») понимает, что у него крадут деньги, непонимающим же персонажем является публика. Очевидно, что эффекта беды, даваемой сначала приглушенно, а затем врывающейся в сознание героя (некоего «я», с которым читатель в какой-то мере отождествляет себя), здесь нет.

<sup>16</sup> См. *Эйзенштейн 1964–1971*: III, 37–433; *Нижний 1958*: 38–39; *Жолковский 1970a*.

## XI. Разбиение

### 1. Определение

РАЗБИЕНИЕМ (РАЗБ) элемента  $X$  называется замена его на совокупность его составных частей  $a_1, a_2, a_3, \dots$ , причем эта замена не повышает конкретности и наглядности  $X$ -а (как это бывает при «обычном» РАЗВЕРТЫВАНИИ в части, см. Наст. изд. С. 129). Отсутствие КОНКР приводит к тому, что замена  $X$ -а на его части воспринимается исключительно в плане множественности, т. е. дает подчеркивающий эффект.

### 2. Примеры РАЗБ

Приведем пример такого  $X$ -а, РАЗБ которого не дает почти никакого повышения наглядности и целиком работает на подчеркивание:

Таков словесный текст, разбитый на буквы, каждую из которых несет отдельный человек (в отличие, скажем, от плакатов, где тот же текст может быть написан буквами такого же размера, но на едином полотнище). Природа всякого текста такова, что его членение на части (буквы) очевидно и без показа каждой буквы в отдельности.

Подчеркивание в данном случае близко к эффекту ПОВТ, поскольку имеет место, в сущности, многократное воспроизведение такого (более абстрактного) элемента, как 'часть  $X$ -а'. Это сходство с ПОВТ усиливается однородностью частей (каждая часть — буква, все части одного размера, буквы состоят из стандартных элементов). В других случаях однородность частей может быть достигнута иными способами (ритмизация их появления, сходство формы, ракурса и т. п.).

### 3. Дополнение РАЗБ другими ПВ

#### 3.1. РАЗБ + УВЕЛ

РАЗБИЕНИЕ охотно сочетается с УВЕЛИЧЕНИЕМ.

Например, когда показ пианиста за роялем по частям сопровождается укрупнением плана (руки, лицо во весь экран).

Другой пример: громкое и акцентированное скандирование слов (стихов, приветствий, обращений) по слогам.

Представляется, что УВЕЛ, так сказать, «показано» РАЗБИЕНИЮ, поскольку без УВЕЛИЧЕНИЯ части, будучи мельче целого, рискуют дать эффект измельчения объекта<sup>1</sup>.

В упомянутых только что примерах УВЕЛ подвергаются те части, на которые разбивается *X*: слоги слова, части человеческой фигуры. РАЗБ может дополняться УВЕЛИЧЕНИЕМ и еще в одном отношении: чтобы подчеркнуть, усилить впечатление самой расчлененности *X*-а на части, последние могут отделяться друг от друга какими-то иными компонентами текста.

Пример — строки Цветаевой:

- (1) *Кача — «живет с сестрой» — / ются — «убил отца!» — / Качаются — тцетой / Накачиваются.*

Здесь наряду с обычным РАЗБ на слоги (последняя строчка явно скандируется) имеется УВЕЛИЧЕННОЕ (прерывистое) РАЗБ (*Кача- ... -ются*).

Оба типа комбинаций РАЗБ + УВЕЛ (УВЕЛ частей *X*-а и УВЕЛ самого РАЗБ доведением его до прерывности) могут совмещаться. Пример — стихотворение Д. Хармса «Врун»:

- (2) *А вы знаете, что У? / А вы знаете, что ПА? / А вы знаете, что ПЫ? / Что у папы моего <...> ...А вы знаете, что ДО? / А вы знаете, что НО? / А вы знаете, что СА? / Что до носа... и т. п., всего пять раз.*

Помимо очевидного прерывистого РАЗБ текста (*у папы, до носа* и т. п.) в этих примерах налицо и УВЕЛ частей этого текста в ряде отношений.

Во-первых, части увеличены графически (большие буквы);

во-вторых, они поставлены в сильную позицию сразу в трех аспектах — стиховом (в исходах строк), синтактико-интонационном (в конце вопросительных предложений) и информативном (именно эти части несут новую информацию, выделяясь этим на фоне одинаковых кусков *а вы знаете, что...*).

Прерывистое РАЗБ текста наряду с УВЕЛ частей можно наблюдать также в акrostихе:

прерывистость достигнута тем, что каждая часть (буква) отделена от следующей целым стихом, а УВЕЛ каждой части — тем, что она поставлена в сильную (начальную) позицию и увеличена графически.

Следует заметить, что в акrostихе установка на подчеркивание *X*-а (ключевого слова) уравновешивается противоположной установкой — на его сокрытие; СОВМ этих двух установок может рассматриваться как тема данного жанра (так называемая *тема второго рода*, см. Жолковский, Щеглов 1971: 19–22; Жолковский, Щеглов 1975: 150–152; Жолковский, Щеглов 2014б: 46–49).

В силу установки на 'сокрытие' акrostих отличается от (1) или (2) следующими чертами:

- два текста — стихотворение в целом и ключевое слово, читаемое по вертикали, — независимы друг от друга; при чтении стихотворения ключевое слово может игнорироваться;
- куски текста («прокладки»), разделяющие части X-а, содержательно полноценны, а не являются лишь однородным, неинформативным фоном к частям X-а;
- графическое выделение (большие буквы) сделано незаметным (мотивировано, натурализовано), так как в начале стиха оно обязательно;
- части X-а (буквы), как правило, не отделяются в акrostихе пробелами от вставленных между ними других кусков текста, а в полной мере сливаются с ним;
- характер частей (отдельные буквы, а не слоги, как в (2), или морфемы, как в (1)) таков, что X измельчается до элементов, лишенных индивидуального облика, что затрудняет опознание X-а (ключевое слово акrostиха);
- соотношение частей X-а и «прокладок» по длине таково, что первые оказываются затерянными.

Еще одним примером РАЗБ с УВЕЛ является случай с обращением Нельсона к флоту в фильме «Леди Гамильтон» (см. главу об УВЕЛИЧЕНИИ, п. 2.1 — Наст. изд. С. 137–138).

Элемент 'обращение' разбивается на три: 'отправление сообщения' (Нельсон на палубе корабля произносит свои слова); 'передача сообщения' (сигнальные флажки на мачте); 'прием сообщения' (лица матросов, читающих слова по мере их появления). Тем самым обеспечивается целый ряд эффектов.

Прежде всего один акт превращен в три (собственно РАЗБ). При этом 'передача сообщения' и 'прием сообщения' допускают КОНКР в зрительную форму и собственно УВЕЛ (крупные планы, продление) — в отличие от речи как таковой, возможности УВЕЛИЧЕНИЯ которой ограничены.

Далее 'передача' и 'прием' (части 'обращения', чередуемые в фильме путем параллельного монтажа) подвергаются новому РАЗБ — на буквы (ср. выше о РАЗБИЕНИИ слова на буквы).

Наконец появление каждой буквы, в свою очередь, разбито на два шага: появление кода буквы в виде сигнальных флажков и появление значения буквы, расшифрованной матросами.

Благодаря этому двойному РАЗБ (текста — на буквы, а буквы — на код и значение) текст как бы возникает на глазах у зрителя из мельчайших составляющих, вызывая у него ощущение вовлеченности и ожидания (зритель,

отождествляя себя с матросами, с нетерпением ждет, чтобы выяснился конечный смысл текста). Это означает, что данное РАЗБ одновременно является ПОДАЧЕЙ по отношению к элементу ‘слова Нельсона’

### 3.2. РАЗБ + ПОД

РАЗБИЕНИЕ вообще часто служит усилению ПОДАЧИ — в тех случаях, когда РАЗБ подвергается некоторый процесс, ведущий к результату X.

Так, в новеллах о Шерлоке Холмсе появление клиента разбивается на ряд квантов: ‘телеграмма с предупреждением о приезде’, ‘стук колес на улице’, ‘шаги на лестнице’, ‘стук в дверь’ и наконец ‘появление клиента’ (= X).

### 3.3. РАЗБ + ПОВТ

Более редки случаи сочетания РАЗБ с ПОВТ частей.

Скандирование с повтором отдельных слогов встречается в вокальном искусстве.

В несколько осложненной форме оно встречается в песенке из комического музыкального мультфильма «Бременские музыканты» (1969):

Слово *разбойники* членится на части (*раз-бо-ой-ники*), некоторые из которых повторяются (*раз-бо-бо-ой-ой-ники*).

Особенность этого СОВМЕЩЕНИЯ РАЗБ с ПОВТ — в том, что ПОВТ играет вспомогательную роль; оно служит «дотягиванию» частей до значащих единиц (*бо-бо!* и *ой-ой!*) (подробнее см. Жолковский, Щеглов 1973, схема № 22).

### 3.4. РАЗБ + ВАР

В главе о ВАРЬИРОВАНИИ мы уже рассмотрели примеры такого СОВМЕЩЕНИЯ приемов — когда теми ‘разными’ элементами, через которые проводится тематический элемент X, служат части, на которые при этом разбивается элемент Y. См. Наст. изд. С. 172 (Рис. 13), где в качестве примера приведена титулатура русских царей.

Таким же образом — на СОВМЕЩЕНИИ РАЗБ на части с ВАР (= проведением через эти части как через разное) — строятся описания превращений в «Метаморфозах» Овидия:

Два предмета (существа), из которых один должен быть превращен в другой, разбиваются на части, и тематический элемент ‘превращение’ проводится через каждую пару соответствующих друг другу частей.

Так описывается, например, превращение людей в львов:



- (3) *modo levia fulvae / Colla jubae velant, digiti curvantur in ungues, / Ex umeris armi fiunt, in pectora totum / Pondus abit <...> / Iram vultus habet, pro verbis murmura reddunt, / Pro thalamis celebrant silvas...* (X, 698–703; «гладкие еще недавно шеи покрываются рыжей гривой; пальцы сгибаются в когти; плечи превращаются в лопатки; вся тяжесть уходит в грудь; на лицах (появляется) гневное выражение; вместо слов они издают рычание; спальней им служит лес»).

Заметим, что в качестве того разного, через которое проводится 'превращение', выступают здесь не только части тела человека и льва, но также и некоторые другие конститутивные признаки людей и животных: издаваемый звук, место обитания и др.

Аналогичным образом в комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» есть сцена, где Ковбель ругает, а Клеонт защищает внешность и достоинства Люсиль, возлюбленной Клеонта. Эта контрастная пара тематических элементов, 'критика' / 'похвалы') проводится через различные детали портрета и характера Люсиль (глаза, рот, рост, речь и манеры, ум, нрав).

В ряде комедий Мольера имеется типовая ситуация (4):

- (4) персонаж А безуспешно пытается вовлечь персонажа Б в некоторое дело (заставить крестьянина быть лекарем; добиться от схоласта практического совета и т. п.).

Тематический элемент 'безуспешно, неудача' проводится через разные части элемента 'попытка вовлечь', а именно через этапы, на которые распадается эта попытка. Получается следующая конструкция, неоднократно воспроизводимая в комедиях Мольера:

- (5) А появляется в поле зрения Б — Б не видит А; А заговаривает с Б — Б не слышит или не отвечает А; А начинает излагать Б свое дело — Б не понимает, что нужно А; наконец А добивается понимания и пытается уговорить Б — Б отказывается.

#### 4. Темы, предрасполагающие к РАЗБ

Сюда относятся прежде всего темы, включающие свойства 'много-составности', 'собирательности' или 'дробности', например,

- такие составные темы, как 'город', 'природа', 'внешность человека';
- такие собирательные темы, как 'человечество';
- такие темы со значением процесса, распадающегося на этапы, как 'прием гостя' (ср. эпизод «Дессалин», разбираемый в *Нижний*

1958: 33–113; Жолковский 1970а; Жолковский 1996; ‘военный парад’ и т. п.; а также

- такие более специфические темы, как, например, ‘разорванность, раздвоенность’, включающие в себя компонент ‘дробность’<sup>2</sup>.

По-видимому, к РАЗБ предрасполагают также такие темы, как ‘автоматизм’; не случайно всякого рода регулярные механические движения часто сопровождаются скандированием.

Приведенный выше пример (1) из Цветаевой — это тот случай, когда тема (‘мертвенный автоматизм поведения’) РАЗВЕРТЫВАЕТСЯ, с одной стороны, в картинку однообразного движения (*качаются*), а с другой — в скандирование слов, то есть в ПВ РАЗБ. Результаты КОНКР и РАЗБ СОВМЕЩАЮТСЯ: скандированию подвергается само описание качания (*кача- ... -ются*).

Другая группа тем, предрасположенных к РАЗБ, — это темы, включающие компоненты ‘изобилие’, ‘множество’ и т. п., ориентирующиеся на подчеркивающие возможности, заложенные в этом ПВ.

Наконец, к данному ПВ предрасполагают темы, включающие компонент ‘весь X’, поскольку перечисление частей есть одно из средств демонстрации ‘всего X-а’. Практически в этом случае применяется не только РАЗБ, но и ВАР (а именно проведение через все части X-а).

### Примечания

<sup>1</sup> В некоторых случаях, впрочем, такое измельчение может быть даже желательным — как средство погасить подчеркивающий эффект КОНКР в части.

<sup>2</sup> По-видимому, именно к такой теме можно возвести всевозможные РАЗБИЕНИЯ в стихах у Цветаевой (ср. (1)), если поставить это в один ряд с другими проявлениями ‘разорванности’ в ее поэзии (разорванный синтаксис, обилие переносов, мотив любовного разрыва в сюжетах и т. п.).

## Приложение

### *Восемь детских рассказов Толстого<sup>1</sup>*

#### **Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза**

*(Быль)*

Когда я был маленький, меня послали в лес за грибами. Я дошел до лесу, набрал грибов и хотел идти домой. Вдруг стало темно, пошел дождь и загрело. Я испугался и сел под большой дуб. Блеснула молния такая светлая, что мне глазам больно стало, и я зажмурился. Над моей головой что-то затрещало и загрело; потом что-то ударило меня в голову. Я упал и лежал до тех пор, пока перестал дождь. Когда я очнулся, по всему лесу капало с деревьев, пели птицы и играло солнышко. Большой дуб сломался, и из пня шел дым. Вокруг меня лежали оскретки от дуба. Платье на мне было всё мокрое и липло к телу; на голове была шишка, и было немножко больно. Я нашел свою шапку, взял грибы и побежал домой. — Дома никого не было, я достал в столе хлеба и влез на печку. Когда я проснулся, я увидел с печки, что грибы мои изжарили, поставили на стол и уже хотят есть. Я закричал: «Что вы без меня едите?» Они говорят: «Что ж ты спишь? Иди скорей, ешь».

#### **Котенок**

*(Быль)*

Были брат и сестра — Вася и Катя; и у них была кошка. Весной кошка пропала. Дети искали ее везде, но не могли найти. Один раз они играли подле амбара и услышали, над головой что-то мяучит тонкими голосами. Вася влез по лестнице под крышу амбара. А Катя стояла внизу и всё спрашивала: «Нашел? Нашел?» Но Вася не отвечал ей. Наконец, Вася закричал ей: «Нашел! наша кошка... и у нее котятка; такие чудесные; иди сюда скорее». Катя побежала домой, достала молока и принесла кошке.

---

<sup>1</sup> Тексты воспроизводятся по изданию: *Толстой 1928–1964*: XXI, 112, 122–123, 147, 163–164, 185–187, 240–241, 269–271.

Котят было пять. Когда они выросли немножко и стали вылезать из-под угла, где вывелись, дети выбрали себе одного котенка, серого с белыми лапками, и принесли в дом. Мать раздала всех остальных котят, а этого оставила детям. Дети кормили его, играли с ним и клали с собой спать.

Один раз дети пошли играть на дорогу и взяли с собой котенка.

Ветер шевелил солому по дороге, а котенок играл с соломой, и дети радовались на него. Потом они нашли подле дороги щавель, пошли собирать его и забыли про котенка. Вдруг они услышали, что кто-то громко кричит: «Назад, назад!» и увидели, что скачет охотник, а впереди его две собаки увидели котенка и хотят схватить его. А котенок глупый, вместо того чтобы бежать, присел к земле, сгорбил спину и смотрит на собак.

Катя испугалась собак, закричала и побежала прочь от них. А Вася что было духу пустился к котенку и в одно время с собаками подбежал к нему. Собаки хотели схватить котенка, но Вася упал животом на котенка и закрыл его от собак.

Охотник подсказал и отогнал собак; а Вася принес домой котенка и уж больше не брал его с собой в поле.

## Девочка и грибы

(Быль)

Две девочки шли домой с грибами.

Им надо было переходить через железную дорогу.

Они думали, что машина далеко, взлезли на насыпь и пошли через рельсы.

Вдруг зашумела машина. Старшая девочка побежала назад, а меньшая — перебежала через дорогу.

Старшая девочка закричала сестре: «Не ходи назад!»

Но машина была так близко и так громко шумела, что меньшая девочка не расслышала; она подумала, что ей велят бежать назад. Она побежала назад через рельсы, споткнулась, выронила грибы и стала подбирать их.

Машина уже была близко, и машинист свистел что было силы.

Старшая девочка кричала: «Брось грибы!», а маленькая девочка думала, что ей велят собрать грибы, и ползала по дороге.

Машинист не мог удержать машины. Она свистала изо всех сил и наехала на девочку.

Старшая девочка кричала и плакала. Все проезжающие смотрели из окон вагонов, а кондуктор побежал на конец поезда, чтобы видеть, что сделалось с девочкой.

Когда поезд прошел, все увидели, что девочка лежит между рельсами головой вниз и не шевелится.

Потом, когда поезд уже отъехал далеко, девочка подняла голову, вскочила на колени, собрала грибы и побежала к сестре.

## Бешеная собака

(Быль)

Барин купил лягавого щенка в городе и в рукаве шубы привез его в деревню. Барыня полюбила щенка и в горницах выхаживала его. Щенок вырос, и его назвали Дружком.

Он ходил на охоту с барином, караулил дом и играл с детьми.

Один раз в сад забежала собака. Собака эта бежала прямо по дорожке, хвост у ней был опущен, рот был открыт и изо рта текли слюни. Дети были в саду.

Барин увидал эту собаку и закричал:

— Дети! Бегите скорее домой, — бешеная собака!

Дети услышали, что кричал отец, но не видали собаки и бежали ей прямо навстречу. Бешеная собака хотела броситься на одного из детей, но в это время Дружок кинулся на собаку и стал с ней грызться.

Дети убежали, но когда Дружок вернулся в дом, он визжал и на шее у него была кровь.

Через десять дней Дружок стал скучен, не пил, не ел и бросился грызть щенка. Дружка заперли в пустую горницу.

Дети не понимали, зачем заперли Дружка, и пошли потихоньку посмотреть собаку.

Они отперли дверь и стали кликать Дружка. Дружок чуть не сбил их с ног, выбежал на двор и лег в саду под кустом. Когда барыня увидела Дружка, она кликнула его, но Дружок не послушался, не замахал хвостом и не взглянул на нее. Глаза у него были мутные, изо рта текла слюня. Тогда барыня позвала мужа и сказала:

— Иди скорее! Кто-то выпустил Дружка, он совсем бешеный. Ради бога, сделай с ним что-нибудь.

Барин вынес ружье и подошел к Дружку. Он прицелился в него, но рука тряслась у него, когда он целился. Он выстрелил и не попал в голову, а в зад.

Собака завизжала и забилась.

Барин подошел ближе, чтобы рассмотреть, что с ним.

Весь зад у Дружка был в крови и обе задние ноги перебиты. Дружок подполз к барину и стал лизать ему ногу. Барин затрясся, заплакал и убежал в дом.

Тогда кликнули охотника, и охотник из другого ружья до смерти убил собаку и унес ее.

## Акула

(Рассказ)

Наш корабль стоял на якоре у берега Африки. День был прекрасный, с моря дул свежий ветер; но к вечеру погода изменилась: стало душно и точно из топленной печки несло на нас горячим воздухом с пустыни Сахары.

Перед закатом солнца капитан вышел на палубу, крикнул: «купаться!» — и в одну минуту матросы попрыгали в воду, спустили в воду парус, привязали его и в парусе устроили купальню.

На корабле с нами было два мальчика. Мальчики первые попрыгали в воду, но им тесно было в парусе и они вздумали плавать на перегонки в открытом море.

Оба, как ящерицы, вытягивались в воде и что было силы поплыли к тому месту, где был бочонок над якорем.

Один мальчик сначала перегнал товарища, но потом стал отставать. Отец мальчика, старый артиллерист, стоял на палубе и любовался на своего сынишку. Когда сын стал отставать, отец крикнул ему: «Не выдавай! понатужься!»

Вдруг с палубы кто-то крикнул: «акула!» — и все мы увидели в воде спину морского чудовища.

Акула плыла прямо на мальчиков.

— Назад! назад! вернитесь! акула! — закричал артиллерист. Но ребята не слышали его, плыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего.

Артиллерист, бледный, как полотно, не шевелясь, смотрел на детей.

Матросы спустили лодку, бросились в нее и, сгибая весла, понеслись что было силы к мальчикам; но они были еще далеко от них, когда акула уже была не дальше 20-ти шагов.

Мальчики сначала не слышали того, что им кричали, и не видали акулы; но потом один из них оглянулся, и мы все услышали пронзительный визг, и мальчики поплыли в разные стороны.

Визг этот как будто разбудил артиллериста. Он сорвался с места и побежал к пушкам. Он повернул хобот, прилег к пушке, прицелился и взял фитиль.

Мы все, сколько нас ни было на корабле, замерли от страха и ждали, что будет.

Раздался выстрел, и мы увидели, что артиллерист упал подле пушки и закрыл лицо руками. Что сделалось с акулой и с мальчиками, мы не видали, потому что на минуту дым застлал нам глаза.

Но когда дым разошелся над водою, со всех сторон послышался сначала тихий ропот, потом ропот этот стал сильнее, и, наконец, со всех сторон раздался громкий, радостный крик.

Старый артиллерист открыл лицо, поднялся и посмотрел на море.

По волнам колыхалось желтое брюхо мертвой акулы. В несколько минут лодка подплыла к мальчикам и привезла их на корабль.

## Что случилось с Булькой в Пятигорске

(Рассказ)

Из станицы я поехал не прямо в Россию, а сначала в Пятигорск, и там пробыл два месяца. Мильтона я подарил казаку-охотнику, а Бульку взял с собой в Пятигорск.

Пятигорск так называется оттого, что он стоит на горе Бештау. А Беш по-татарски значит пять, тау — гора. Из этой горы течет горячая серная вода. Вода эта горяча, как кипяток, и над местом, где идет вода из горы, всегда стоит пар, как над самоваром. Всё место, где стоит город, очень веселое. Из гор текут горячие родники, под горой течет речка Подкумок. По горе — леса, кругом — поля, а вдалеке всегда видны большие Кавказские горы. На этих горах снег никогда не тает, и они всегда белые, как сахар. Одна большая гора Эльбрус, как сахарная белая голова, видна отовсюду, когда ясная погода. На горячие ключи приезжают лечиться; и над ключами сделаны беседки, навесы, крутом разбиты сады и дорожки. По утрам играет музыка, и народ пьет воду или купается и гуляет.

Самый город стоит на горе, а под горой есть слобода. Я жил в этой слободе в маленьком домике. Домик стоял на дворе, и перед окнами был садик, а в саду стояли хозяйские пчелы — не в колодах, как в России, а в круглых плетушках. Пчелы там так смирны, что я всегда по утрам с Булькой сиживал в этом садике промежду ульев.

Булька ходил промежду ульев, удивлялся на пчел, нюхал, слушал, как они гудят, но так осторожно ходил около них, что не мешал им, и они его не трогали.

Один раз утром я вернулся домой с вод и сел пить кофей в палисаднике. Булька стал чесать себе за ушами и греметь ошейником. Шум тревожил пчел, и я снял с Бульки ошейник. Немного погодя я услышал из города с горы странный и страшный шум. Собаки лаяли, выли, визжали, люди кричали, и шум этот спускался с горы и подходил всё ближе и ближе к нашей слободе. Булька перестал чесаться, уложил свою широкую голову с белыми зубами промеж передних белых лапок, уложил и язык, как ему надо было, и смирно лежал подле меня. Когда он услышал шум, он как будто понял, что это такое, насторожил уши, оскалил зубы, вскочил и начал рычать. Шум приближался. Точно собаки со всего города выли, визжали и лаяли. Я вышел к воротам посмотреть, и хозяйка моего дома подошла тоже. Я спросил: «Что это такое?» Она сказала: «Это колодники из острога ходят — собак бьют. Развелось много собак, и городское начальство велело бить всех собак по городу».

— Как, и Бульку убьют, если попадетсЯ?

— Нет, в ошейниках не велят бить.

В то самое время, как я говорил, колодники подошли уже к нашему двору.

Впереди шли солдаты, сзади четыре колодника в цепях. У двух колодников в руках были длинные железные крючья и у двух дубины. Перед нашими воротами один колодник крючком зацепил дворную собачонку, притянул ее на середину улицы, а другой колодник стал бить ее дубиной. Собачонка визжала ужасно, а колодники кричали

что-то и смеялись. Колодник с крючком перевернул собачонку и когда увидал, что она издохла, он вынул крючок и стал оглядываться, нет ли еще собаки.

В это время Булька стремглав, как он кидался на медведя, бросился на этого колодника. Я вспомнил, что он без ошейника, и закричал: «Булька, назад!» — и кричал колодникам, чтобы они не били Бульку. Но колодник увидал Бульку, захохотал и крючком ловко ударил в Бульку и зацепил его за ляжку. Булька бросился прочь; но колодник тянул к себе и кричал другому: «Бей!» Другой замахнулся дубиной, и Булька был бы убит, но он рванулся, кожа прорвалась на ляжке, и он, поджав хвост, с красной раной на ноге, стремглав влетел в калитку, в дом и забился под мою постель.

Он спасся тем, что кожа его прорвалась насквозь в том месте, где был крючок.

## Два товарища

*(Басня)*

Шли по лесу два товарища, и выскочил на них медведь. Один бросился бежать, влез на дерево и спрятался, а другой остался на дороге. — Делать было ему нечего — он упал наземь и притворился мертвым.

Медведь подошел к нему и стал нюхать: он и дышать перестал.

Медведь понюхал ему лицо, подумал, что мертвый, и отошел.

Когда медведь ушел, тот слез с дерева и смеется: «Ну что,— говорит,— медведь тебе на ухо говорил?»

«А он сказал мне, что — плохие люди те, которые в опасности от товарищей убегают».

## Прыжок

*(Белья)*

Один корабль обошел вокруг света и возвращался домой. Была тихая погода, весь народ был на палубе. Посреди народа вертелась большая обезьяна и забавляла всех. Обезьяна эта корчилась, прыгала, делала смешные рожи, передразнивала людей, и видно было — она знала, что ею забавляются, и оттого еще больше расходилась.

Она подпрыгнула к 12-летнему мальчику, сыну капитана корабля, сорвала с его головы шляпу, надела и живо взобралась на мачту. Все засмеялись, а мальчик остался без шляпы и сам не знал, смеяться ли ему, или плакать.

Обезьяна села на первой перекладине мачты, сняла шляпу и стала зубами и лапами рвать ее. Она как будто дразнила мальчика, показывала на него и делала ему рожи. Мальчик погрозил ей и крикнул



на нее, но она еще злее рвала шляпу. Матросы громче стали смеяться, а мальчик покраснел, скинул куртку и бросился за обезьяной на мачту. В одну минуту он взобрался по веревке на первую перекладину; но обезьяна еще ловчее и быстрее его, в ту самую минуту, как он думал схватить шляпу, взобралась еще выше.

— Так не уйдешь же ты от меня! — закричал мальчик и полез выше. Обезьяна опять подманила его, полезла еще выше, но мальчика уже разобрал задор, и он не отставал. Так обезьяна и мальчик в одну минуту добрались до самого верха. На самом верху обезьяна вытнулась во всю длину и, зацепившись задней рукой<sup>1</sup> за веревку, повесила шляпу на край последней перекладки, а сама взобралась на макушку мачты и оттуда корчилась, показывала зубы и радовалась. От мачты до конца перекладки, где висела шляпа, было аршина два, так что достать ее нельзя было иначе, как выпустить из рук веревку и мачту.

Но мальчик очень раззадорился. Он бросил мачту и ступил на перекладину. На палубе все смотрели и смеялись тому, что выделывали обезьяна и капитанский сын; но как увидели, что он пустил веревку и ступил на перекладину, покачивая руками, все замерли от страха.

Стоило ему только оступиться — и он бы вдребезги разбился о палубу. Да если б даже он и не оступился, а дошел до края перекладки и взял шляпу, то трудно было ему повернуться и дойти назад до мачты. Все молча смотрели на него и ждали, что будет.

Вдруг в народе кто-то ахнул от страха. Мальчик от этого крика опомнился, глянул вниз и зашатался.

В это время капитан корабля, отец мальчика, вышел из каюты. Он нес ружье, чтобы стрелять чаек<sup>2</sup>. Он увидел сына на мачте, и тотчас же прицелился в сына и закричал: «В воду! прыгай сейчас в воду! застрелю!» Мальчик шатался, но не понимал. «Прыгай или застрелю!.. Раз, два...» и как только отец крикнул: «три» — мальчик размахнулся головой вниз и прыгнул.

Точно пушечное ядро, шлепнуло тело мальчика в море, и не успели волны закрыть его, как уже 20 молодцов матросов спрыгнули с корабля в море. Секунд через 40 — они долги показали всем — вынырнуло тело мальчика. Его схватили и вытащили на корабль. Через несколько минут у него изо рта и из носа полилась вода, и он стал дышать.

Когда капитан увидел это, он вдруг закричал, как будто его что-то душило, и убежал к себе в каюту, чтоб никто не видел, как он плачет.

---

<sup>1</sup> У обезьян 4 руки. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

<sup>2</sup> Морские птицы. (Примеч. Л. Н. Толстого.)

## Литература

Берков 1935 — *Вирши: силлабическая поэзия XVII—XVIII веков /* Общ. ред. П. Н. Беркова. М.; Л.: Сов. писатель, 1935 (Библиотека поэта. Малая серия).

Бочаров 1971 — *Бочаров С. Г. «Война и мир» Л. Н. Толстого // Три шедевра русской классики. [Сб. статей].* М.: Худ. литература, 1971. С. 7–104.

Бремон 1972 — *Brémond C. Le «Modèle constitutionnel» de A. J. Greimas // Semiotica.* 1972. Vol. V. № 4. P. 362–382.

Бремон 1973 — *Brémond C. Les rôles narratifs principaux // Brémond C. Logique du récit.* Paris: Éditions du Seuil, 1973. P. 131–333.

Варпаховский 1967 — *Варпаховский Л. Заметки прошлых лет // Встречи с Мейерхольдом. Сборник воспоминаний /* Ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М.: ВТО, 1967. С. 459–479.

Выготский 1965 — *Выготский Л. С. Психология искусства.* М.: Искусство, 1965.

Греймас 1970 — *Greimas A. J. Du sens: essais sémiotiques.* Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Гусев 1957 — *Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1855 по 1869 г.* М.: Изд-во АН СССР, 1957.

Жирмунский 1975 — *Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха.* Л.: Сов. писатель, 1975. С. 433–538.

Жолковский 1962 — *Жолковский А. К. Об усилении // Структурно-типологические исследования. Сборник статей /* Отв. ред. Т. Н. Молошная. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 167–171.

Жолковский 1967 — *Жолковский А. К. Deus ex machina // Труды по знаковым системам. Вып. III.* Тарту: ТГУ, 1967. С. 146–155 (Ученые записки ТГУ. Вып. 198).

Жолковский 1970а — *Жолковский А. К. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна // Sign, Language, Culture /* Ed. A. J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 451–468.

Жолковский 1970б — *Жолковский А. К. Сомалийский рассказ «Испытание приорицателя» (опыт порождающего описания) // Народы Азии и Африки.* 1970. № 1. С. 104–115.

Жолковский 1974а — *Жолковский А. К. К описанию связи между глубинными и поверхностными уровнями художественного текста // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5).* Тарту: ТГУ, 1974. С. 161–167.

Жолковский 1974б — Жолковский А. К. К описанию смысла связного текста. V // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 61. М.: ИРЯ АН СССР, 1974.

Жолковский 1976а — Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем // Семиотика и информатика. Вып. 7. М.: ВИНТИ, 1976. С. 27–61.

Жолковский 1976б — Жолковский А. К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak. Essays / Ed. N. A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1976. P. 67–84.

Жолковский 1978 — Жолковский А. К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian Literature. 1978. Vol. 6. № 1. P. 1–38.

Жолковский 1979а — Žolkovskij A. K. О подготовке рифмы: ПРЕДВЕСТИЯ и ОТКАЗЫ в рифмовке (к постановке проблемы) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 4. 1979. S. 125–151.

Жолковский 1979б — Жолковский А. К. Инварианты и структура текста. II. Манделштам: «Я пью за военные астры...» // Slavica Hierosolymitana. 1979. Vol. 4. P. 159–184.

Жолковский 1980 — Жолковский А. К. Инварианты и структура поэтического текста. Пастернак // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: S. n., 1980. С. 205–243.

Жолковский 1996 [1970] — Жолковский А. К. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 37–53.

Жолковский 2005 — Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии. Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М.: РГГУ, 2005.

Жолковский 2011 — Жолковский А. К. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

Жолковский 2016 — Жолковский А. К. Блуждающие сны. Статьи разных лет. СПб.: Азбука, 2016.

Жолковский, Мельчук 1967 — Жолковский А. К., Мельчук И. А. О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. Сборник / Под ред. А. А. Ляпунова. Вып. 19. М.: Физматгиз, 1967. С. 177–238.

Жолковский, Щеглов 1967 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 74–89.

Жолковский, Щеглов 1971 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста (на примере художественных текстов) // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 22. М.: ИРЯ АН СССР, 1971.

Жолковский, Щеглов 1972 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К описанию смысла связного текста. II // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 33. М.: ИРЯ АН СССР, 1972.

Жолковский, Щеглов 1973 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. III // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 39. М.: ИРЯ АН СССР, 1973.

Жолковский, Щеглов 1974 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. IV // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 49. М.: ИРЯ АН СССР, 1974.

Жолковский, Щеглов 1975 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Труды по знаковым системам. Вып. VII. Тарту: ТГУ, 1975. С. 143–167 (Ученые записки ТГУ. Вып. 394).

Жолковский, Щеглов 1976 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Математика и искусство (поэтика выразительности). М.: Знание, 1976.

Жолковский, Щеглов 1977а — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика как теория выразительности (модель «Тема — ПВ — Текст») // Вопросы кибернетики. 1977. Вып. 17. С. 27–62.

Жолковский, Щеглов 1977б — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию приема выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // Семиотика и информатика. 1977. Вып. 9. С. 106–150.

Жолковский, Щеглов 1978а — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К описанию смысла связного текста. «Война и мир» для детского чтения. Ч. 1–3 // Предварительные публикации проблемной группы по экспериментальной и прикладной лингвистике. Вып. 104–106. М.: ИРЯ АН СССР, 1978.

Жолковский, Щеглов 1978б — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Разбор одной авторской паремии // Паремиологический сборник: Пословица, загадка: Структура, смысл, текст / Сост., ред. и предисл. Г. Л. Пермякова. М.: Наука, 1978. С. 163–210.

Жолковский, Щеглов 1979а — *Ščeglov Ju. K., Žolkovskij A. K.* Ex ungue leonem: the Thematic Invariants of Lev Tolstoy and the Structure of his Children's Stories // Versus. 1979. № 24. P. 3–36.

Жолковский, Щеглов 1980а — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: S. n., 1980 (Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 2).

Жолковский, Щеглов 1980б — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* О приеме выразительности ПРЕДВЕСТИЕ // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Поэтика выразительности. Сборник статей. Wien: S. n., 1980. С. 13–45.

Жолковский, Щеглов 1981 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* О приеме выразительности ОТКАЗ // Slavica Hierosolymitana. 1981. Vol. V–VI. P. 109–135.

Жолковский, Щеглов 1982 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* EX UNGUE LEONEM: Инварианты Толстого и структура его детских рассказов // Russian Literature. 1982. Vol. 11. № 1. P. 19–48.

Жолковский, Щеглов 1987 — *Shcheglov Yu, Zholkovskiy A.* Poetics of Expressiveness: A Theory and Application. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1987.

Жолковский, Щеглов 1996 [1977] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Выразительная конструкция «Затемнение» и ее место в инвариантной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого // *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 113–136.

Жолковский, Щеглов 2012а [1967] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Структурная поэтика — порождающая поэтика // *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 15–32.

Жолковский, Щеглов 2012б [1977] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* О приеме выразительности ВАРЬИРОВАНИЕ // *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 33–69.

Жолковский, Щеглов 2014а [1982] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* *Ex ungue leonem*: инварианты Толстого и структура его детских рассказов // *Щеглов Ю. К.* Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Изд. центр РГГУ, 2014. С. 364–393.

Жолковский, Щеглов 2014б [1975] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* К понятиям «тема» и «поэтический мир» // *Щеглов Ю. К.* Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Изд. центр РГГУ, 2014. С. 37–78.

Жолковский, Щеглов 2014в [1978] — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Разбор одной авторской паремии // *Щеглов Ю. К.* Избранные труды / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Изд. центр РГГУ, 2014. С. 734–784.

Жолковский, Щеглов 2015 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* О специальной структуре детских рассказов Л. Н. Толстого // *Сюжетология и сюжетография*. 2015. Вып. 1. С. 5–16.

Легман 1969 — *The limerick: 1700 examples, with notes variants and index* / Ed. by G. Legman. New York: Bell, 1969.

Мазель 1966 — *Мазель Л. А.* Эстетика и анализ // *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.

Нижний 1958 — *Нижний В. Б.* На уроках режиссуры С. Эйзенштейна. М.: Искусство, 1958.

Палиевский 1966 — *Палиевский П. В.* Мера научности // *Знамя*. 1966. № 4. С. 229–236.

Пермяков 1968 — *Пермяков Г. Л.* Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М.: Наука, 1968.

ПЛДР 1978 — *Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века* / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1978.

Растье 1973 — *Rastier F.* *Essais de sémiotique discursive*. Tours: Mame, 1973.

Салямон 1971 — *Салямон Л. С.* Элементы физиологии и художественное восприятие // *Художественное восприятие* / Под ред. Б. С. Мейлаха. Т. 1. Л.: Наука, 1971. С. 98–112.

Скафтымов 1972 — *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. М.: Художественная литература, 1972.

Слонимский 1922 — *Слонимский А. Л.* О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 171–180 (Пушкинист. Вып. IV).

Толстой 1928–1964 — *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Юбилейное издание (1828–1928). М.; Л.: Гос. изд-во, 1928–1964.

Тураев 1935 — *Тураев Б. А.* История древнего Востока. Т. I. Л.: Соцэкгиз, 1935.

Успенский 1970 — *Успенский Б. А.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970.

Фаворский 1966 — *Фаворский В. А.* О художнике, о творчестве, о книге. М.: Молодая гвардия, 1966.

Шкловский 1929 — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

Шкловский 1957 — *Шкловский В. Б.* Как летит красный шар? // Искусство кино. 1957. № 8. С. 116–117.

Шкловский 1963 — *Шкловский В.* Лев Толстой. М.: Молодая гвардия, 1963 (Жизнь замечательных людей).

Щеглов 1967 — *Щеглов Ю. К.* К некоторым текстам Овидия // Труды по знаковым системам. Вып. III. Тарту: ТГУ, 1967. С. 172–179 (Ученые записки ТГУ. Вып. 198).

Щеглов 1970 — *Щеглов Ю. К.* Матрона из Эфеса // Sign, Language, Culture / Ed. A. J. Greimas et al. The Hague: Mouton, 1970. P. 591–600.

Щеглов 1973 — *Sčeglov Ju. K.* Une description de la structure du roman policier // Recherches sur les systèmes signifiants / Ed. J. Rey-Debove. The Hague: Mouton, 1973. P. 343–372.

Щеглов 1975 — *Щеглов Ю. К.* Семиотический анализ одного типа юмора // Семиотика и информатика. Вып. 6. М., 1975. С. 165–198.

Щеглов 1980 — Тема, текст, поэтический мир («Sur une barricade...» В. Гюго) // Neue Russische Literatur. Almanach. Bd. 2–3. Salzburg: Universität Salzburg, 1979–1980. S. 257–280.

Щеглов 1996 — *Щеглов Ю. К.* К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Сборник статей. М.: Прогресс-Универс, 1996. С. 95–112.

Щеглов 2012а — *Щеглов Ю. К.* Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Щеглов 2012б — *Щеглов Ю. К.* К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю. К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–107.

---

Щеглов 2014 — *Щеглов Ю. К. Избранные труды* / Сост. А. К. Жолковский, В. А. Щеглова. М.: Изд. центр РГГУ, 2014. С. 734–784.

Эйзенштейн 1964–1971 — *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения*: В 6 т. М.: Искусство, 1964–1971.

Эйхенбаум 1969 — *Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова. Опыт анализа* // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. М.: Сов. писатель. 1969. С. 75–147.

Эйхенбаум 1974 — *Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: Семидесятые годы*. Л.: Художественная литература, 1974.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р. О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина* // Якобсон Р. О. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова; Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.

## Указатель имен и произведений<sup>1</sup>

- Аверченко А. Т. 142, 169, 171  
    «Поэт» 142, 169, 171
- Аксенов В. П. 173–174  
    «Победа» 173–174
- Александр Невский, великий князь 228
- Аристотель 113
- Ахматова А. А. 144, 195–196, 271  
    «Высокие своды костела...» 144  
    «Здесь все то же, то же, что и прежде...» 144  
    «Июль 1914» («Пахнет гарью. Четыре недели...») 144  
    «Мы не умеем прощаться...» 144  
    «Сероглазый король» («Слава тебе, безысходная боль!...») 195–196  
    «У самого моря» 144  
    «Чернеет дорога приморского сада...» 144
- Багрицкий Э. Г. 229  
    «Суворов» («В серой треуголке, юркий и маленький...») 229
- Байрон Дж. Г. 214  
    «Дон Жуан» 214
- Бальмонт К. Д. 145  
    «Челн томленья» («Вечер. Взморье. Вздохи ветра...») 145
- Барклай-де-Толли М. Б. 20
- Барт Р. 7
- Белинская Х. 147  
    «Счастливчик Антони» («Szczęściarz Antoni») 147

---

<sup>1</sup> В указатель введены собственные имена реально существовавших лиц (включая отыменные дериваты — «пушкинский», «гоголевский» и т. д.), а также названия художественных произведений (литературных сочинений, фильмов и т. д.), заглавия которых даются при имени автора (в случае с фильмами — при имени режиссера). Произведения, не имеющие определенного авторства (фольклорные, анонимные и пр.), введены в общий алфавит; сочинения, написанные в соавторстве (например, романы Ильфа и Петрова), даются при имени того из соавторов, который идет раньше по алфавиту. Все категории имен учитывались в указателе не только при прямом упоминании, но и в тех случаях, когда данное лицо или произведение названо косвенным способом или подразумевается. Номера страниц, содержащих такие непрямые упоминания (например, назван только герой произведения или упомянуто произведение без имени автора), набраны курсивом.



- Белый А. (Бугаев Б. Н.) 145  
    «Асе» («Снеговая блистает роса...») 145
- Бенуа А. Н. 150–151, 153–154, 159, 168, 177  
    «Азбука» 150–151, 153–154, 159, 168, 177
- Бенуа П. 205  
    «Атлантида» 205
- Берков П. Н. 68, 266
- Бернс Р. 68  
    «Финдлей» («— Кто там стучится в поздний час?..») 68
- Боккаччо Дж. 215  
    «Декамерон» 215
- Борис Владимирович, князь ростовский (Св. Борис) 133
- Бочаров С. Г. 25, 109, 167, 178, 266
- Бремон К. (Brémond C.) 7, 44, 107, 266
- Брехт Б. 227  
    «Жизнь Галилея» 227
- Булгаков М. А. 111  
    «Дни Турбиных» 111
- Булгарин Ф. В. 229
- Бунин И. А. 161, 167  
    «Легкое дыхание» 161, 167
- Вайда А. 122  
    «Невинные чародеи» 122
- Вакуленчук Г. Н. 223
- Варпаховский Л. В. 226, 232, 266
- Венгеров С. А. 270
- Вендровская Л. Д. 266
- Вергилий (Публий Вергилий Марон) 50, 108  
    «Энеида» 50
- Верн Ж. 54, 107, 192, 205  
    «Дети капитана Гранта» 205  
    «Жангада. Восемьсот лье по Амазонке» 54
- Выготский Л. С. 161, 167, 266
- Габен Ж. 205
- Галилей Г. 227
- Гамильтон Э. 138, 208–209, 221, 255
- Гаспаров М. Л. 271
- Гауф В. 54, 237–240, 249  
    «Калиф-аист» 54  
    «Карлик Нос» 237–240, 249
- Генрих IV, английский король 51, 190, 226
- Генрих V, английский король 190 («принц Генри»)
- Герцен А. И. 106
- Гете И.-В. 96, 238  
    «Лесной царь» 238  
    «Фауст» 96

- Глеб Владимирович, князь муромский (Св. Глеб) 133  
Гоголь Н. В. 125, 142, 211, 230  
    «Мертвые души» 230  
    «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович  
        с Иваном Никифоровичем» 142, 211  
    «Ревизор» 142  
Гомер 50, 97, 106  
    «Одиссея» 50  
Гомес Муриэль Э. 54  
    «Тайна Жоао Карраль» 54  
Греймас А. Ж. (Greimas A. J.) 7, 44, 107, 266, 270  
Грекова И. (Вентцель Е. С.) 193  
    «На испытаниях» 193  
Гримм В. 101, 192  
    «Храбрый портняжка» 101  
    «Шестеро идут по свету» 192  
Гримм Я. 101, 192  
Гусев Н. Н. 105, 266  
Гюго В. 108, 214, 242–243, 270  
    «Отверженные» 108  
    «Sur une barricade...» 242–243, 270  
Данте Алигьери 108  
Державин Г. Р. 66, 184–185  
    «Вельможа» («Не украшение одежд...») 66  
    «На смерть князя Мещерского» («Глагол времен! металла звон!..») 184–185  
Дессалин Ж.-Ж. 110, 158, 194–195, 249, 251, 257  
«Диалог господина и раба о смысле жизни», вавилонский памятник 170–171  
Диккенс Ч. 108, 214  
    «Посмертные записки Пиквикского клуба» 214  
Дмитриев Л. А. 133, 269  
Дмитрий Иванович, старший сын Ивана Грозного 139, 209  
Достоевский Ф. М. 108  
Дюма А. 189, 228, 243  
    «Двадцать лет спустя» 228  
    «Три мушкетера» 243  
Жирмунский В. М. 106, 233, 266  
Закс Г. 200–201  
Зоценко М. М. 235, 239–241, 249, 252  
    «Актер» («Искусство Мельпомены») 240, 252  
    «История болезни» 235  
    «Личная жизнь» 241  
    «Страдания молодого Вертера» 239–240  
    «Тормозят науку» 240  
Иван Кольцо, сподвижник Ермака 21  
Иван IV Грозный 139, 196, 209–210, 224, 243  
Иванов Вяч. Вс. 271

- Ильф (Файнзильберг) И. А. 79, 125, 133, 139, 168, 173, 174–175, 214, 215, 218, 230, 245–246, 251  
    «Двенадцать стульев» 168, 173, 214, 215, 218, 230, 245–246, 251  
    «Золотой теленок» 79, 133, 168, 173, 174–175, 179  
    «Как создавался Робинзон» 139  
«Испытание прорицателя», сомалийский рассказ 170, 266  
Киплинг Р. 101  
    «Книга джунглей» 101  
Клейнмихель П. А. 164, 165  
Конан Дойл А. 30, 32, 51, 107, 108, 112, 189, 192, 209, 211, 228, 238, 243, 244, 249, 256  
    «Берилловая диадема» 238  
    «Загорянный мир» 243  
    «Пестрая лента» 211  
    «Пляшущие человечки» 209, 238  
    «Собака Баскервилей» 211  
    «Союз рыжих» 211  
    «Этюд в багровых тонах» 192  
Корда А. 138, 208–209, 221, 255–256  
    «Леди Гамильтон» («That Hamilton Woman») 138, 208–209, 221, 255–256  
Кромвель О. 231  
Кутузов М. И. 16, 22, 105, 113  
Ла Пательер Д. де 205  
    «Гром небесный» («Le Tonnerre de Dieu») 205  
Ларошфуко Ф. де 110  
Легман Г. (Legman G.) 115, 269  
Лермонтов М. Ю. 78–79, 214  
    «Герой нашего времени» 78–79, 214  
Лихачев Д. С. 269  
Лозинский М. Л. 204  
Ломоносов В. Д. 228 («отцу», «рыбака»)   
Ломоносов М. В. 228  
Лондон Дж. 78–79  
    «Батар» («Bâtard») 78–79  
    «Diable — A Dog» см. «Батар»  
Любимов Ю. П. 227  
    «Жизнь Галилея» 227  
Любич Э. 205–206  
    «Розита» («Rosita») 205–206  
Ляпунов А. А. 267  
Мазарини Дж. 228  
Мазель Л. А. 160–161, 176, 269  
Малюта Скуратов (Скуратов-Бельский Г. Л.) 243  
Мандельштам О. Э. 176, 180, 233, 246, 249–250, 267  
    «Куда как страшно нам с тобой...» 233  
    «Я пью за военные астры...» 246, 249, 267  
Маршак С. Я. 68

- Маяковский В. В. 5  
    «Во весь голос» 5
- Мейерхольд В. Э. 226, 232, 236, 250, 266  
    «Дама с камелиями» 232–234, 236, 250
- Мейлах Б. С. 270
- Мелвилл Г. 192  
    «Моби Дик, или Белый кит» 192
- Мельчук И. А. 127, 267
- Мериме П. 55, 78, 109, 244  
    «Венера Ильская» 55, 109  
    «Письма из Испании» 78  
    «Хроника времен Карла IX» 244
- Мицкевич А. 141
- Молошная Т. Н. 266
- Мольер (Поклен Ж.-Б.) 96, 122, 141, 150, 165–166, 168, 176, 181, 204, 207, 212–213, 215, 222, 223–224, 257  
    «Брак поневоле» 215  
    «Господин де Пурсоньяк» 96  
    «Дон Жуан, или Каменный гость» 96, 212–213  
    «Мещанин во дворянстве» 96, 141, 165–166, 168, 176, 181, 207, 212, 222, 257  
    «Мизантроп» 181  
    «Скупой» 181  
    «Тартюф» 204, 207, 223–224  
    «Школа мужей» 181
- Набоков В. В. 235  
    «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» («The Real Life of Sebastian Knight») 235
- Наполеон I Бонапарт 18–20, 22–23
- Нельсон Г. 138, 208, 255–256
- Нижний В. Б. 110, 115, 138, 158, 195, 215, 248–249, 252, 257, 269
- Николай I 163–165, 228–229
- Овидий (Публий Овидий Назон) 125, 155–156, 168–170, 178, 182–184, 256, 270  
    «Метаморфозы» 125, 155–156, 182–184, 256  
    «Скорбные элегии» («Tristia») 170
- Олег Вещий, князь киевский 245
- Палиевский П. В. 133, 136, 269
- Парни Э. 220
- Пастернак Б. Л. (Pasternak B.) 51, 125, 142–143, 158, 190, 220, 250, 267  
    «Борису Пильняку» («Иль я не знаю, что, в потемки тычась...») 143  
    «Вальс с чертовщиной» («Только заслышу польку вдали...») 143  
    «Весна» («Разве только грязь видна вам...») 143  
    «Волны» («Здесь будет все: пережитое...») 143  
    «Единственные дни» («На протяжении многих зим...») 143  
    «Годами когда-нибудь в зале концертной...» 143  
    «Любка» («Недавно этой просекой лесной...») 143  
    «Памяти Рейснер» («Лариса, вот когда посажалею...») 143

- «Осень» («Весна была просто тобой...») 143  
«Пока мы по Кавказу лазаем...» 143  
«Ты в ветре, веткой пробуящем...» 143  
Пермяков Г. Л. 106, 268, 269  
Перро Ш. 101, 239, 249  
    «Красная шапочка» 101, 239, 249  
Петр I 156–157, 177, 229  
Петров (Катаев) Е. П. 79, 125, 133, 139, 168, 173, 174–175, 214, 215, 218, 230,  
    245–246, 251  
Петроний (Петроний Арбитр) 66, 138–139, 244  
    «Матрона из Эфеса» 66, 138–139, 244, 270  
    «Сатирикон» 139  
Пикфорд М. 205  
Платонов А. П. 129  
    «Глиняный дом в уездном саду» 129  
Пропп В. Я. 7, 44  
Пушкин А. С. 11, 70, 78, 80, 105, 123, 141, 144, 156–157, 160, 177, 190, 202–204,  
    207, 214, 223–224, 228, 240–241, 244–245, 250, 270–271  
    «Будрыс и его сыновья» («Три у Будрыса сына, как и он, три  
        литвина...») 141, 144  
    «Евгений Онегин» 78, 80, 160, 202–203, 214  
    «Капитанская дочка» 244  
    «Медный всадник» 123, 190, 203–204  
    «Отрок» («Невод рыбак расстилал по берегу студеного моря...») 228  
    «Песнь о вещем Олеге» («Как ныне собирается вещей Олег...») 245  
    «Пиковая дама» 202–203, 240–241, 270  
    «Пир во время чумы» 207, 223–224, 250  
    «Полтава» 156–157, 177  
    «Руслан и Людмила» 70  
    «Сказка о рыбаке и рыбке» 244  
Рабле Ф. 139  
    «Гаргантюа и Пантагрюэль» 139  
Равель М. 210  
    «Болеро» 210  
Растопчин Ф. В. 22  
Растье Ф. (Rastier F.) 44, 269  
Ризи Д. 147  
    «Операция “Святой Януарий”» («Operazione San Gennaro») 147  
Салямон Л. С. 202, 269  
Свифт Дж. 139  
    «Путешествия Гулливера» 139  
Святополк Окаянный, князь 134  
Сервантес М. де 125, 214  
    «Дон Кихот» 214  
«Сказание о Борисе и Глебе» 133–135  
Скафтымов А. П. 16, 270

- Слонимский А. Л. 202, 270  
Софокл 248  
    «Царь Эдип» 248  
Стейнбек Дж. 79  
    «Жемчужина» 79  
Страхов Н. Н. 105  
Тит Ливий 77, 79, 227  
    «История Рима от основания города» 77  
Толстой А. К. 78–79  
    «Два дня в Киргизской степи» 78  
Толстой Л. Н. (Tolstoy L.) 6–116, 119, 125, 128, 186–187, 205, 206, 210, 214, 241, 244, 247–248, 259–265, 266, 268–271  
    «Акула» 11, 13, 29, 30–34, 36–37, 41–42, 45–49, 51, 53, 55, 58–63, 65–66, 72, 74–76, 80–82, 84–85, 87, 89–94, 98, 101–104, 106–107, 109, 112–114, 125, 186, 187, 241, 261–262  
    «Анна Каренина» 19, 23, 173, 206, 222  
    «Бешеная собака» 11, 13, 34, 36, 45–49, 54, 74, 90–91, 93, 103, 261  
    «Война и мир» 11, 13, 16, 18–23, 25, 30, 33–34, 55, 70, 79, 82, 105–106, 113, 114, 167, 266, 268  
    «Воробей и ласточки» 12, 111  
    «Воскресение» 20  
    «Два товарища» 11, 13, 29, 30–31, 33, 35, 38, 41–42, 45–47, 69, 71, 73, 82, 84–86, 90–91, 94, 247, 264  
    «Девочка и грибы» 11, 13, 29, 31–34, 36–38, 41–42, 45–49, 51, 54–55, 58–60, 64–65, 67–72, 74, 80–85, 89–95, 97–101, 107–109, 111, 115, 241, 247, 260  
    «Ермак» 12, 21, 23  
    «Кавказский пленник» 12–13, 19, 23, 56, 97, 99, 105, 109  
    «Как мальчик рассказывал про то, как его в лесу застала гроза» 11, 13, 25, 31–33, 38, 44, 46–48, 51, 69–70, 80, 84–86, 94, 103–104, 106, 107, 114, 115, 259  
    «Камыш и маслина» 12, 20, 22, 33, 109  
    «Корова» 12, 25  
    «Котенок» 11, 13, 29, 30–35, 38, 41–42, 45–48, 52, 54–55, 58–60, 63, 70, 72–74, 84–85, 89–91, 93–95, 97, 99, 107, 110, 259–260  
    «Лев и собачка» 12, 30  
    «Много ли человеку земли нужно» 19, 244  
    «Орел» 12, 23, 25  
    «Отец Сергей» 19  
    «Охота пуще неволи» 112, 116  
    «Плоды просвещения» 19  
    «Пожарные собаки» 12, 86, 99, 110, 114  
    «Посмертные записки старца Федора Кузьмича» 19  
    «Прыжок» 11, 13, 29, 30–37, 41–42, 45–48, 51, 53, 55, 58, 62–63, 65, 69–71, 73–76, 80, 82–84, 86–88, 90–94, 98–99, 106–109, 111–114, 247, 264–265  
    «Птичка» 12, 79–80  
    «Ровное наследство» 12, 21–22  
    «Слон» 12, 30–31

- «Смерть Ивана Ильича» 23–24, 33, 70, 210  
«Три смерти» 128  
«Хаджи-Мурат» 205  
«Царь и рубашка» 12, 19  
«Что случилось с Булькой в Пятигорске» 11–13, 34–36, 45–49, 51, 56, 59,  
61–62, 66, 72, 74, 84–85, 89–94, 98, 103, 107, 110, 112, 115, 262–264  
Тураев Б. А. 170, 270  
Тынянов Ю. Н. 105, 138, 163–165, 211, 228–229  
    «Малолетный Витушишников» 163–165, 228–229  
    «Подпоручик Кижэ» 211  
«Тысяча и одна ночь» 214–215  
Урбан VIII, папа римский 227  
Успенский Б. А. 102, 270  
«Утенди о Херекали», африканский эпос 227–228  
Фаворский В. А. 114, 270  
Фет А. А. 233  
    «Давно ль под волшебные звуки...» 233  
Хармс Д. (Ювачев Д. И.) 254  
    «Врун» («— Вы знаете?..») 254  
Хемингуэй Э. 106  
    «По ком звонит колокол» 106  
Хьюз К. 231  
    «Кромвель» («Cromwell») 231  
Цветева М. И. 254, 258  
    «Читатели газет» («Ползет подземный змей...») 254, 258  
Цинциннат (Луций Квинкций Цинциннат) 227–229, 231  
Чампи И. 231  
    «Небо над головой» («Le ciel sur la tête») 231  
Шекспир У. 51, 108, 190, 226  
    «Генрих IV» 51, 190, 226  
    «Король Лир» 51  
    «Отелло» 226  
Шиллер Ф. 77–78, 113  
    «Вильгельм Телль» 77–78, 113  
Шкловский В. Б. 106, 108, 142, 167, 270  
Шостакович Д. Д. 210  
    «Седьмая симфония» 210  
Щеглова В. А. 269–271  
Эзоп 244  
Эйзенштейн С. М. 7, 96, 110, 115, 122, 125, 137–139, 141, 157–158, 160, 177,  
194–196, 200–201, 209–210, 215, 218, 223–224, 226, 228, 243, 248–249,  
252, 266–267, 269, 271  
    «Александр Невский» 228  
    «Броненосец “Потемкин”» 96, 200–201, 218, 223, 224, 249  
    «Иван Грозный» 139, 196, 209–210, 224, 243  
    «Октябрь» 122

Эйхенбаум Б. М. 19, 105–106, 144, 271

Эль Греко 249

Элюар П. 168

«Свобода» 168

Эренбург И. Г. 189, 192

«Хулио Хуренито» 189, 192

Якобсон Р. О. 204, 271

Brémond С. см. Бремон К.

Greimas А. J. см. Греймас А. Ж.

Legman G. см. Легман Г.

Nilsson N. A. 267

Pasternak В. см. Пастернак Б. Л.

Rastier F. см. Растье Ф.

Rey-Debove J. 270

Tolstoy L. см. Толстой Л. Н.



# СОДЕРЖАНИЕ

От составителя (А. К. Жолковский)..... 5

## «ВОЙНА И МИР» ДЛЯ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ

Инвариантная структура детских рассказов Л. Н. Толстого

Вводные замечания ..... 11

Список сокращений ..... 13

### *Глубинная структура*

**I. Тематические инварианты Толстого** ..... 15

1. Инвариантная тема Толстого и ее основные аспекты..... 15

2. Дальнейшая реализация общетолстовских инвариантов ..... 18

**II. Архисюжет пяти детских рассказов (ПР)** ..... 24

1. Инвариантный архисюжет Толстого ..... 24

2. Архисюжет ПР: общие контуры..... 26

2.1. «Детский» и «взрослый» компоненты архисюжета ПР ..... 26

2.2. Выработка архисюжета ПР ..... 27

2.3. Общие контуры архисюжета ПР ..... 29

3. Архисюжет ПР: инвариантные сюжетно-тематические блоки ..... 29

3.1. Спасительная Акция ..... 30

3.2. Мирная Жизнь ..... 33

3.3. Катастрофа ..... 34

3.4. Неадекватная Деятельность ..... 35

3.5. Возвращенный Покой..... 37

3.6. Архисюжет пяти рассказов ..... 38

**III. Пространственный компонент архиструктуры ПР** ..... 39

1. Ядро специальной архиструктуры ..... 39

2. Окончательный вид специальной архиструктуры..... 41

**IV. Актантный компонент архиструктуры ПР** ..... 44

1. Система архиперсонажей ..... 44

1.1. Набор архиперсонажей ..... 44

1.2. Архиперсонажи как система ..... 45

2. Модификации системы архиперсонажей ..... 48

2.1. Обработка отдельных пар архиперсонажей ..... 48

2.2. Присоединение к архиперсонажам конститутивных функций других архиперсонажей ..... 49

### *Поверхностная структура*

**V. Технические решения, обслуживающие архисюжет** ..... 50

1. Умиротворение..... 50

2. Втягивание в Опасность..... 51

3. Усиление Опасности..... 56

4. Запоздалая Реакция на Опасность .....	63
5. Ухудшение через Помощь .....	66
6. Предельное Ухудшение при Спасении .....	69
7. Серия Попыток .....	71
8. Уклонение .....	72
9. Беспрецедентный Поступок .....	74
10. Затемнение .....	76
11. Успокоение .....	83
<b>VI. О пространственном компоненте поверхностной структуры .....</b>	<b>88</b>
<b>VII. Об актантном компоненте поверхностной структуры .....</b>	<b>91</b>
<b>VIII. О других аспектах поверхностной структуры .....</b>	<b>95</b>
1. Конструкция 'Один — много' .....	95
2. Некоторые детали выразительного построения .....	99
2.1. Поезд .....	99
2.2. Спина и брюхо акулы .....	101
3. Выбор точек зрения .....	102

## ПОЭТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

I. О приемах выразительности .....	119
II. Развертывание, или конкретизация .....	128
III. Увеличение .....	137
IV. Повторение .....	140
V. Проведение через разное, или варьирование .....	149
VI. Контраст .....	179
VII. Подача .....	188
VIII. Преподнесение .....	192
IX. Предвестие .....	197
X. Отказ .....	226
XI. Разбиение .....	253
Приложение. Восемь детских рассказов Толстого .....	259
Литература .....	266
Указатель имен и произведений (А. С. Бодрова) .....	272

**EX UNGUE LEONEM**  
ДЕТСКИЕ РАССКАЗЫ Л. ТОЛСТОГО  
И  
ПОЭТИКА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Дизайнер

*Е. Поликашин*

Редактор

*А. Бодрова*

Корректоры

*М. Смирнова, О. Семченко*

Компьютерная верстка

*Д. Макаровский*

Налоговая льгота —

общероссийский классификатор продукции

ОК-005-93, том 2;

953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

123104, Москва,

Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90/16

Бумага офсетная № 1

Офсетная печать. Печ. л. 18. Тираж 1000. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Издательско-полиграфический комплекс

“Ульяновский Дом печати”»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Книги и журналы  
«Нового литературного обозрения»  
можно приобрести в интернет-магазине издательства  
[www.nlobooks.mags.ru](http://www.nlobooks.mags.ru)  
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1, 8 495 781-19-00
- Галерея книги «Нина» — ул. Волхонка, д. 18/2 (здание Института русского языка им. В.В. Виноградова), 8 495 201-36-45
- «Гараж» — ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32 (Парк Горького, слева от центральной аллеи, магазин в Музее современной культуры «Гараж»), 8 495 645-05-20
- Государственная галерея на Солянке — ул. Солянка, д. 1/2, стр. 2 (вход с ул. Забелина), 8 495 621-55-72
- Книжная лавка историка — ул. Б. Дмитровка, д. 15, 8 495 694-50-07
- Книжный киоск РОССПЭН — ул. Дмитрия Ульянова, д. 19, 8 499 126-94-18
- «Медленные книги» — <http://www.berrounz.ru/>, 8 499 258 45 03
- «Москва» — ул. Тверская, д. 8, стр. 1, 8 495 629-64-83, 8 495 797-87-17
- «Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, д. 8, 8 495 789-35-91
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — ул. Петровка, д. 25 (в здании ММСИ), 8 916 979-54-64
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — Берсеневская наб., д. 14, стр. 5А (Институт «Стрелка»)
- «Новое Искусство» — Петровский бул., д. 23, 8 495 625-44-85
- «Порядок слов в Электротеатре» — ул. Тверская, д. 23, фойе Электротеатра «Станиславский», 8 917 508-94-76
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д. 15 (магазин в РГГУ), 8 495 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездииковский пер., д. 12/27, 8 495 749-57-21
- «Фаланстер» (на Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., д. 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), 8 495 926-30-42
- «Циолковский» — Пятницкий пер., д. 8, 8 495 951-19-02
- «Додо» — ул. Мясницкая, д. 7, стр. 2, 8 926 463-82-35
- «Додо» в КЦ ЗИЛ — ул. Восточная, д. 4, корп. 1, 8 495 675-16-36 (позовите Додо к телефону)
- «Додо» в ЦКИ «Меридиан» — ул. Профсоюзная, 61

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский просп., д. 27/7, 8 812 579-50-04, 8 952 278-70-54
- «Академическая литература» — Менделеевская линия, д. 5 (в здании истфака СПбГУ), 8 812 328-96-91
- «Академкнига» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-13-98
- «Все свободны» — наб. р. Мойки, д. 28 (код со стороны набережной Мойки: #1289, код со стороны Волынского переуллка: #1428), 8 911 977-40-47
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия В.О., д. 29, 8 812 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — В.О., Биржевая линия, д. 1, 8 911 977-40-47
- Киоск в Музее политической истории России — ул. Куйбышева, д. 2-4, 8 812 313-61-63
- Киоск в фойе главного здания «Ленфильма» — Каменноостровский просп., 10
- «Классное чтение» — 6-я линия В.О., д. 15, 8 812 328-62-13
- «Книжная лавка» — Университетская наб., д. 17 (в фойе Академии художеств), 8 965 002-51-15
- «Университетский книжный салон» — Университетская наб., д. 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), 8 812 328-95-11
- Книжный магазин в Государственном Эрмитаже — Дворцовая пл., д. 2, Зимний дворец, галерея Растрелли, 8 812 710-95-82
- «Мы» — Невский просп., д. 20, Библиотека, эт. 3, 8 981 168-68-85
- «Подписные издания» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-50-53
- «Порядок слов» — наб. реки Фонтанки, д. 15, 8 812 310-50-36
- «Порядок слов на новой сцене Александринки» — наб. реки Фонтанки, д. 49А, эт. 3
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) — ул. Большая Морская, д. 35, 8 812 314-12-14
- «Санкт-Петербургский дом книги» (Дом Зингера) — Невский просп., д. 28, 8 812 448-23-57
- «Свои книги» — Средний проспект В.О., д. 10 (во дворе), 8 812 966-16-91
- «Фаренгейт 451» — ул. Маяковского, д. 25 (во дворе), 8 911 136-05-66
- «Фотодепартамент» — ул. Восстания, д. 24, «Флигель», второй двор, эт. 1, 8 901 301-79-94
- «Эрарта» (книжный магазин при музее) — 29-я линия В.О., д. 2, 8 812 324-08-09 (доб. 467)

в ВОРОНЕЖЕ:

- «Петровский» — ул. 20-летия ВЛКСМ, д. 54а,  
ТЦ «Петровский пассаж», 8 473 233-19-28

в ЕКАТЕРИНБУРГЕ:

- «Дом книги» — ул. Антона Валека, д. 12, 8 343 253-50-10
- «Йозеф Кнехт» — ул. 8 Марта, д. 7, вход с набережной, 8 343 286-14-23

в ИРКУТСКЕ:

- «Лавка чудесных подарков» — ул. Свердлова, д. 36, ТЦ Сезон, эт. 5,  
офис 532, 8 3952 95-44-45

в КАЗАНИ:

- Центр современной культуры «Смена» — ул. Бурхана Шахиди, д. 7,  
8 843 249-50-23

в КРАСНОЯРСКЕ:

- «Дом кино» — просп. Мира, д. 88, 8 391 227-26-37
- «Фёдормихалыч и Корнейиваныч» — ул. Ленина, д. 24, 8 391 240-77-51

в НИЖНЕМ НОВГОРОДЕ:

- «Дирижабль» — ул. Б. Покровская, д. 46, 8 831 434-03-05
- «Полка» — <http://vk.com/polka.knig>, 8 960 189-33-60

в НОВОСИБИРСКЕ:

- «КапиталЪ» — ул. Горького, д. 78 (вход с ул. Октябрьская  
магистраль) 8 383 223-69-73

в ПЕРМИ:

- «Пиотровский» — ул. Ленина, д. 54, эт. 2, 8 342 243-03-51

в РОСТОВЕ-НА-ДОНУ:

- «Деловая литература» — ул. Серафимовича, д. 53Б,  
8 863 240-48-89, 282-63-63

в ТОМСКЕ:

- «Академкнига» — наб. реки Ушайки, д. 18А, 8 3822 51-60-36

в ТЮМЕНИ:

- «Перспектива» — ул. Челюскинцев, д. 36; ул. 50 лет Октября, д. 8Б,  
БЦ «Петр Столыпин» 8 3452 61-04-70, 8 3452 61-74-70

в ЯРОСЛАВЛЕ:

- «Книжная лавка» — ул. Свердлова, д. 9, 8 4852 72-57-96

на УКРАИНЕ:

в ДОНЕЦКЕ:

- Книжный рынок «Маяк», магазин №48, <http://war-book.com.ua/>  
+38 050 108-90-06, +38 095 828-07-27, +38 068 664-13-05

в КИЕВЕ:

- ООО «АВР» — +38 044 273-64-07
- ИП Литвиненко / ООО «Глобал Букс энд Тойз», +38 044 360-54-33
- Книжный рынок «Петровка» — ул. Вербовая, 23, +38 068 358-00-84
- Книжный интернет-магазин «Лавка Бабуин»  
<http://lavkababuin.com/> — ул. Золотоворотская, д. 2А,  
вход со двора, эт. 1, оф. 24, +38 044 369-33-35
- Магазин умной книги и хорошего винила «Хармс» ([www.xar.ms](http://www.xar.ms)) —  
ул. Владимирская, д. 45А (Дом ученых), +38 068 308-88-93
- Интернет-магазин «Librabook» <http://www.librabook.com.ua/>,  
8 044 383-20-95, 8 093 204-33-66
- «Книжный бум» (<http://academbook.ru/>) — книжный рынок  
«Петровка», ряд 62, место 8 (павильон «Академкнига»),  
+380 67 273-50-10 Алексей

в БЕЛАРУСИ:

в МИНСКЕ:

- ИП Людоговский А.С. — просп. Независимости,66,  
Холл Президиума АН, +375 29 696-52-87, [aludogovsky@gmail.com](mailto:aludogovsky@gmail.com)
- ИП Цимберов Р.М., [kniger.by](http://kniger.by) — ул. Октябрьская, д. 5, КЦ «Минск»,  
отдельный вход с обратной стороны здания, книжная выставка  
«У поющих фонтанов», отдел исторической литературы,  
+375 29 755-50-41, +375 29 336-82-84, [skramasaks@inbox.ru](mailto:skramasaks@inbox.ru)

в ЛАТВИИ:

- «Intelektuala gramata» <http://www.merion.lv/> — Рига,  
Kr.Barona iela 45/47, +371 26871757

в ШВЕЦИИ:

- Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32,  
Stockholm, 08-651-1147, <http://www.interbok.se/>

в ФИНЛЯНДИИ:

- «Ruslania Books Oy» — Bulevardi, 7, 00120, Helsinki, Finland,  
<http://ruslania.com/>, +358 9 27270727

В интернет-магазинах:

- Интернет-магазин издательства «Новое литературное обозрение»  
[www.nlobooks.mags.ru](http://www.nlobooks.mags.ru)
- [www.ozon.ru](http://www.ozon.ru)
- [www.libroroom.ru](http://www.libroroom.ru) Москва
- [www.setbook.ru](http://www.setbook.ru) Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург
- [www.lavchu.ru](http://www.lavchu.ru) Иркутск
- <http://pers-pektiva.ru/> Тюмень
- [www.bestbooks.shop.by](http://www.bestbooks.shop.by) Беларусь, Минск
- [www.lavkababu.in.com](http://www.lavkababu.in.com) Украина, Киев
- [www.librabook.com.ua](http://www.librabook.com.ua) Украина, Киев
- [www.artlover.com.ua](http://www.artlover.com.ua) Украина, Львов
- [www.mkniga.com](http://www.mkniga.com)
- <http://www.nkbooksellers.com/>
- [www.esterum.com](http://www.esterum.com) Германия, Франкфурт-на-Майне
- [www.ruslandia.com](http://www.ruslandia.com) Финляндия, Хельсинки