

3 О ПРИЕМЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ «ОТКАЗ»

1. Вводные замечания: ПОДАЧА и ОТКАЗ

1.1. Термины «отказ» и «отказное движение» позаимствованы нами у С.М. 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' — отход перед движением вперед, замах перед ударом, приседание перед подъемом и т.д.» При этом 'отказ' понимался «то в психологическом смысле, то в смысле композиционном. Но всякий раз Мейерхольд пользовался 'отказом' для усиления и подчеркивания сценического действия». По словам Мейерхольда, «прежде чем задушить Дездемону, актер должен сыграть сцену безграничной любви к ней. Только тогда финал спектакля достигнет подлинно трагедийного взлета».

(Варпаховский 1967: 475)

Стоит заметить, 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.

ОТКАЗ (сокр.: ОТК) — это разновидность подачи (под), одного из десяти элементарных ПВ. Ее разновидности — ПРЕПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ и ОТКАЗ — достаточно различны и имеют, в свою очередь, множество разновидностей, так что каждая из них может рассматриваться как самостоятельный прием выразительности (ПВ).¹

Мы начнем с определения и краткой характеристики подачи и двух других ее разновидностей, чтобы затем перейти к отказу.

1.2. ПОДАЧЕЙ (ПОД) называется замена элемента X на два (или более) элемента — ПреX (или ПреX₁, ПреX₂, ..., ПреX_n) и X, где ПреX представляет собой «неполноценный» X и предшествует ему, так что от ПреX-а к X-у прочерчивается некий «путь».

Поясним основные компоненты этого определения (выразительные свойства подачи).

3. О приеме выразительности ОТКАЗ

Элемент X в общем случае выступает в натуральную величину, т.е. не подвергнутым увеличению. Однако в рамках под можно рассматривать и подготовку увеличенного X-а (сложный прием нарастание).

Предшествование ПреX-а X-у. Поскольку мы говорим в основном о литературе, то имеется в виду предшествование в тексте (вероятно, некоторый аналог временному предшествованию может быть найден и в пространственных искусствах).

Неполноценность ПреX-а. ПреX не является полноценным развертыванием той темы, которая развернута в X-е, а представляет собой либо АнтиX, либо отсутствие X-а, либо слабое присутствие X-а (соответственно различаются три основные разновидности под: отказ, ПРЕПОДНЕСЕНИЕ, ПРЕДВЕСТИЕ).

Путь от ПреX-а к X-у. Существенны два признака: (а) характер осознания пути («прогрессивное» осознание: ПреX воспринимается как прелюдия к X-у и вызывает его ожидание; «регрессивное»: лишь с появлением X-а выясняется, что ПреX предвещал его); (б) заполненность пути (наличие/отсутствие промежуточных стадий между ПреX-ом и X-ом).

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

1.3. ПРЕПОДНЕСЕНИЕМ (ПРЕП) называется такая подача X-а, при которой ПреX есть простое отсутствие X-а. Иными словами, ПРЕП — это под «от нуля».

Пример ПРЕП — конструкция 'собрание компании', типичная для произведений, где действует группа героев (таковы новеллы Конан Дойла, романы Дюма, «Хулио Хуренито» Эренбурга и т.д.). Тому состоянию сюжета, когда 'герои действуют сообща' (X-у), обычно предпосылается начальный период, когда 'герои находятся порознь — незнакомы друг с другом или просто занимаются каждый своим делом' (ПреX).

ПРЕДВЕСТИЕМ (ПРЕДВ) называется такая подача X-а, при которой ПреX представляет собой X, в том или ином отношении неполный, незавершенный или урезанный.

Пример: 'медному всаднику, который вскачь преследует героя' (X-у) предпослана 'неподвижная статуя медного всадника с поднятыми и готовыми к скачке копытами' (ПреX).

Наконец, ОТКАЗОМ (ОТК) называется такая подача X-а, при которой ПреX представляет собой АнтиX. Иначе говоря, это под, дополненная копией см. Жолковский и Щеглов 1973: 73 сл.), откуда и соответствующие выразительные особенности отк.

2. Примеры ОТКАЗОВ

2.1. Типичным примером отказа может служить намеченная Мейерхольдом сцена с Дездемоной (см. выше). Там отказом подчеркивается кульминационный пункт всей трагедии, так что отказ не может пройти незамеченным.

Однако отк может применяться и на весьма малых участках действия, оставаясь почти незаметным. Так, в хронике Шекспира «Генрих IV» один эпизод (ч. I, акт III, явл. 2) начинается с того, что на сцене находится толпа лордов. Однако тут же король выпроваживает их, говоря:

Оставьте, господа, нас. Я и принц
Должны поговорить без посторонних.

(перевод Б. Пастернака)

Суть этого несложного построения состоит в том, что момент 'конфиденциальности, интимности' беседы короля с сыном подчеркивается переходом к нему из противоположной ситуации — обстановки 'пышной придворной толчеи'.

2.2. Эффективный пример отказа находим в спектакле Московского театра на Таганке «Жизнь Галилея» (пьеса Б. Брехта, постановка Ю. 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 отказа. Сначала папа предстает как 'просто человек', что является АнтиХ-ом к Х-у = 'папа как носитель должности, воплощение власти'. Переход от АнтиХ-а к Х-у дан с маркированием: он проведен, во-первых, через текст диалога, во-вторых, через сопровождающую его игру.

Диалог начинается с того, что папа высказывает гуманные соображения (АнтиХ). Отказный характер этих начальных реплик папы подчеркнут сугубой негативностью его первых же слов: «П а п а (очень громко). Нет, нет и нет!. Я не позволю уничтожить расчетные таблицы. Нет!» Но постепенно он переходит к совершенно жесткой, официальной линии (Х).

Параллельно его облачают в парадный папский наряд (это мотивировано тем, что разговор происходит перед торжественным выходом папы). Облачение также начинается с АнтиХ-а: в начале сцены папа предстает голым, что, по-видимому, призвано выразить на языке костюма идею 'человек вообще' (ср. выражение «в костюме Адама»). По ходу действия он постепенно заковывается в «униформу». Существенно, что последнее противопоставление ('одетость — неодетость') относится не только к предметной сфере (как одно из многих возможных различий между 'человеком' и 'чиновником'), но и к орудийной, кодовой сфере

3. О приеме выразительности отк

театрального искусства, язык которого включает элементы 'костюм', 'одевание', 'гримировка' и т.п.²

Некоторые эффектные ситуации, основанные на откале, стали бродячими сюжетами. Такова ситуация 'приглашение героя для свершения воинского подвига': героя приходят звать на 'бой с врагами' (Х) в то время, как он погружен в 'нарочито мирные и частные занятия' (АнтиХ).

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

2.4. 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 зев о помощи; Али спешит на поле битвы и спасает положение.

Укажем, что собственно отк дополнен здесь маркированием контрастного отношения между богатырским и небогатырским поведением: (1) 'занят мирным делом'/'сражается'; (2) 'подчиняется женщине'/'командует мужами'.

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

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.

2.6. 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 Мазарином (здесь отказ сопряжен с преподнесением — 'собираем компанию', см. п. 1.3).

В некоторых рассказах о Шерлоке Холмсе знаменитого сыщика упрощают приняться за расследование убийства в то время, как он погружен в изучение средневековой музыки или экзотических языков.

2.7. На откале 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 улаживать, будешь помощник царям.

В этом стихотворении (являющемся парафразой слов Христа, обращенных к Петру) контрастное отношение, лежащее в основе отк ('прозаическая деятельность'/'высокое служение'), дважды подчеркнуто тождеством: 'помощник отца'/'помощник царей'; 'ловец рыбы'/'ловец умов'.

2.8. В отраженном виде цинцинатовский мотив встречается в повести Ю. Тынянова «Малолетний Витушишников», тема которой может быть сформулирована как 'осмеяние застоя, ничтожества жизни, отсутствия событий в николаевской России 40-х годов' (см. Жолковский и Щеглов 1977: 133 сл.). Применение к этой теме фигуры «Приукрашивание» (см. Жолковский и Щеглов 1978б: 583 сл.) 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 и является цинцинатовский мотив, примененный у Тынянова к деятельности Фаддея Булгарина, к которому обращаются в поисках историографа для «подвига» малолетнего Витушишникова:

«Фаддей Венедиктович Булгарин был потревожен в своем удивлении <...>. Летом жил в деревне, а зимою на просторной петербургской квартире, где залез <...> громадную клетку в полкомнаты, содержа там певчих птиц... Обдумывал план своих воспоминаний». (гл. 30)

Использование этого сюжетного мотива в пародийном ключе, в ряду других высоких штампов свидетельствует об уже состоявшемся переходе его в разряд 'готовых предметов', осознанных литературных схем. О том же говорит использование этого мотива в насквозь стилизованном стихотворении Э. Багрицкого «Суворов», где прямо сказано: «Вы, как древний Цинциннат, в деревню свою удалились...»

2.9. В заключение раздела о собственно отказе скажем несколько слов о случаях, пограничных между отк и другими приемами выразительности.

2.9.1. ОТК и КОНТР. Поскольку существенными признаками отк являются (а) отношение контраста между ПреХ-ом и Х-ом и (б) предшествование ПреХ-а Х-у и путь от одного к другому, постольку сходными с 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 (ВАРКОНТ); отношение 'предшествования в пути' может возникнуть при соответствующем расположении контрастирующих элементов в линейной организации текста.

Даже когда элемент АнтиХ, полученный приемом контр, располагается ранее исходного (главного) элемента Х, то об отк 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).³

Если же какое-то из этих условий не выполняется, то ощущение «виража» ослабляется, и мы имеем дело не с отк, а просто с разновременным контрастом.

В случае, если сходная с отк конструкция восходит к ВАРКОНТ, то она отличается от отк уже тем, что первый из двух контрастирующих элементов не может рассматриваться как второстепенный (то есть, как ПреХ), а второй из них — как главный: оба таких элемента являются параллельными конкретизациями одного глубинного элемента (ср. аналогичные замечания о разграничении вар и преа в Жолковский и Щеглов 1977: 147 сл.). Тем не менее, если психологический «вираж» все же обеспечивается, то и эта конструкция может приближаться к отк, хотя она и не тождественна ему. Пример — визит Чичикова к грубому Собакевичу после нежного Манилова.

2.9.2. 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. следующие два примера, различные в этом отношении.

(1) 'Собирание компании' (см. п. 1.3) — чистый пример преп (но не отк), поскольку 'совместному действию героев' (Х-у) в принципе могут быть предпосланы как 'прстая разобщенность героев' (ПреХ = неХ) (что и имеет место при 'собрании'), так и 'вражда между героями' (ПреХ = АнтиХ) (что имеет место в конструкции 'знакомство через ссору', основанной как раз на разновидности отк, см. ниже 5.2.1).

(2) 'Разрознение комплекта' — например, набора из 12 стульев, за которыми охотятся герои романа Ильфа и Петрова (см. ниже 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, трудно разрешимый ввиду отсутствия третьего члена противопоставления.

В последующих разделах мы рассмотрим конструкции, основанные на дополнении чистого отка другими — сложные ПВ отка, имеющие и выделенный объект.

3. ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ

3.1. 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.

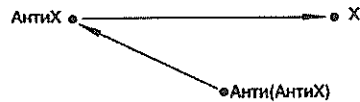


Рис. 1

Рассмотрим примеры.

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

Заметим, что в данном сюжете отк дополнен еще двумя ПВ. Во-первых, контрастное отношение между противоположными состояниями — 'маневрами' и 'боевой готовностью', с одной стороны, и 'мирной жизнью', с другой, конкретизировано в виде контраста между 'коллективностью' и 'разрозненностью' героев⁴. 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.

3.3. Интересный пример дополнения простого отк до отк-дв находим в английском фильме «Оливер Кромвель»: будущего вождя революции приезжают звать на борьбу с королем, но застают за сборами: оказывается, Кромвель решил искать покоя в Америке, вдали от политических смут. Кромвель отказывается от приглашения воевать с королем; лишь затем (под

3. О приеме выразительности отк-дв

влиянием других событий) он изменяет свое решение. Здесь уже знакомый нам отк-дв цинцинатовский мотив достроен до полного отказного движения путем добавления еще одного отказного звена: Кромвель не только дилек от политической борьбы, но и намерен уехать от нее еще дальше, так что звать его приходится как бы из Америки.

3.4. Естественным материалом для изучения отк-дв являются постановки Мейерхольда.

«Под знаком „отказа“ [т.е., в данном случае отказного движения — А.Ж., Ю.Щ.] 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 постановке, и в мизансцене. Последние слова Маргерит были соответственно отредактированы Мейерхольдом: „Я не страдаю! Слово возвращается жизни... 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 обхватила штору, открывала окно. В полутемную комнату, заливая всю сцену, врывается яркий солнечный свет. Маргерит, так и не выпустив 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 приближалось к ней, а Арман с возгласом: „Маргерит! Маргерит!“ опускался перед ней на колена. Так кончился спектакль». (Варпаховский 1967: 475)

Обратим внимание прежде всего на основное отк-дв этой сцены. Перед наступлением 'смерти' (Х), Маргерит ощущает прилив сил и делает движение в сторону 'жизни' (АнтиХ). Переход к этому АнтиХ-у конкретизирован: (1) в словах Маргерит о возвращающейся жизни; (2) во вставании; (3) в энергичном (двумя руками) открывании шторы; (4) в трепете («[жизнь] потрясает меня...»); (5) во вторжении света в полутемную комнату. Последующий переход к Х-у (т.е. к 'смерти') конкретизирован: (1) в молчании; (2) в падении Маргерит в кресло; (3) в бессильном цеплянии за штору; (4) в соскальзывании руки; (5) в реакции окружающих.

Посмотрим теперь, как организованы соотношения между проявлениями 'жизни' (АнтиХ-а) и 'смерти' (Х-а). Контрастное отношение между ними дано с варьированием по следующему признакам: (а) 'речевое поведение' (монолог/молчание); (б) 'направление движения тела' (подъем/падение); (в) 'действия рук со шторой' (энергичное отдергивание/пассивное цепляние). Элемент 'соскальзывание руки' может рассматриваться как повторение (возможно, даже с увеличением — крупным планом!)⁵ элемента 'падение тела', связанное с элементом 'пассивность (рук)'.

3.5. В анализе эпизода с Маргерит мы сознательно сосредоточились лишь на центральном отк-дв. В действительности чистое отк-дв (рассмотренное нами) дополнено в нем до внезапного поворота (см. ниже, п. 4) — благодаря наличию существенной «фактической» связи между АнтиХ-ом и Х-ом.

Отсутствие такой связи, неестественное для драматических сюжетов⁶, вполне обычно в лирических построениях. Поэтому поэзия изобилует примерами чистого *о*к, редкими в сюжетной литературе: такова всякая последовательность эмоциональных состояний Анти(АнтиX) — АнтиX — X, при условии, что она не осложнена причинными или иными фактическими связями. Ср.:

Куда как страшно нам с тобой, Товарищ большеротый мой. Ох, как крошится наш табак, Щелкунчик, дружок, дурак! А мог бы жизнь просиять скворцом, Зачесть ореховым пирогом... Да, видно, нельзя никак	Анти(АнтиX) ['плохо'] АнтиX ['хочется хорошею'] X ['плохо']
--	---

(О. Мандельштам)

Именно такого рода последовательности описаны Жирмуниным (1975: 502-518) в качестве одного из основных типов лирической композиции — кольца стихотворения. Ср.

«...у Фета („Давно ль под волшебные звуки...“): в начале — воспоминание о юношеской любви и счастье с возлюбленной, картина вальса в освещенной зале [Анти(АнтиX)], в конце — после рассказа о смерти возлюбленной [АнтиX] — та же картина, возвращающаяся как видение сна, как призракный танец [X]:

Давно ль под волшебные звуки Носились по зале мы с ней? Теплы были нежные руки, Теплы были звезды очей.	Анти(АнтиX)
--	-------------

Вчера была песнь погребенья, Без крыши гробница была. Закрывши глаза, без движенья, Она под парною спала.	АнтиX
--	-------

Я спал... над постелью моею Стояла луна мертвецом. Под чудные звуки мы с нею Носились по зале вдвоем.	X
--	---

(Жирмуниным 1975: 505-506; символика наша — А.Ж., Ю.Щ.).

4. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ

4.1. 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 и Щеглов 19676). Начнем с определения.

ВНЕЗАПНЫМ ПОВОРОТОМ (ВН-ПОВ) мы называем откат от движения, в составе которого путь 'Анти(АнтиX) — АнтиX' и путь 'АнтиX — X' совмещены неким «фактическим» образом, выражаясь технически — подвергнуты

совмещены (совмещению в причинно-следственную пару) или совмещены (совмещению типа 'видимость — действительность').

4.2. Чтобы разобраться в этом определении, обратимся еще раз к эпизоду смерти Маргерит.

Можно видеть, что начальный отрезок Анти(АнтиX) — АнтиX ('возвращение к жизни') в ряде отношений согласован с финальным отрезком 'АнтиX — X' ('наступление смерти'). 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 хватат двумя руками: жест 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!»: жест видимости (восторженного трепета) с действительностью (предсмертными судорогами) найден в элементе 'дрожь', допускающем, вообще говоря, оба истолкования⁷.

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 'целпание 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 *о*к-дв (п. 3.4) являются согласования и совмещения, насыщающие начальный отрезок предвестиями финала. Но само их наличие еще не достаточно для превращения *о*к-дв в *и*-пов. Нужно, чтобы эти совмещения носили особый, «фактический», характер. Здесь это требование выполнено: мы имеем дело с совмещением видимости ('возвращения к жизни') с действительностью ('наступлением смерти') найден в готовой ситуации 'кратковременный прилив сил у агонизирующего больного'.

Поясним отличие *и*-пов от простого *о*к-дв, хотя бы и осложненного предвестиями X-а, рядом искусственных примеров.

Прежде всего напомним, что по крайней мере одно предв входит в *о*к-дв уже по определению: Анти(АнтиX) есть редуцированный X. Возьмем последовательность:

(а) герой болен [Анти(АнтиX)] — наступает реальное улучшение [АнтиX] — по некоторой внешней причине (убийство; новая инфекция) наступает смерть [X].

Эта последовательность содержит предв, но при этом остается чистым *о*к-дв, так как X никак «фактически» не связан с АнтиX-ом: смерть наступает вне зависимости от улучшения. Кстати, эта искусственная схема может быть проиллюстрирована одним эпизодом, бегом намеренным 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' — 'выздоровление') мы находим у Зоценко (рассказ «История болезни»):

«...Мой организм не поддался больше болезням, и только я единственно перед самым выходом захворал детским заболеванием — коклюшем. Сестренка говорит: «Наверно, вы подхватили заразу из соседнего флигеля. Там у нас детское отделение. И вы, наверно, 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 от-д-в 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 превращает финал лишь символически, а не связан с ним фактически, как того требует определение вн-пов.

Чтобы от-д-в обратилось во вн-пов, совмещение должно быть фактическим, т.е. либо совмид, как в эпизоде с Маргерит:

(в) герой смертельно болен — по видимости наступает улучшение, в действительности являющееся предсмертной агонией, — герой умирает; либо совмкауз — как в искусственной последовательности:

(г) герой болен — наступает реальное улучшение, герой возвращается к жизни, в результате чего простужается (попадает под трамвай, дерется на дуэли и т.п.) — в результате чего умирает.

4.3. Двум разновидностям фактического совмещения — совмид 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 типов на наглядных элементарных примерах (из области картунов о человеке на необитаемом острове).

4.3.1. Событийный ВН-ПОВ.

(а) Человек томится на необитаемом острове; появляется корабль, с него спускают шлюпку с матрессами, 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(АнтиX-а) ('бедственное положение: пребывание на необитаемом острове') к АнтиX-у ('спасение с острова'), а затем к X-у ('увеличение числа терпящих бедствие на острове'; 'неспасение + избиение + потеря жены'). При этом АнтиX совмещен с X-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 совмид).

4.3.2. Ментальный ВН-ПОВ.

(а) Человек томится на необитаемом острове; видит вдалеке маленький корабль; подплыв к острову, корабль оказывается игрушечным.

(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 создании из АнтиX-а и X-а причинно-следственной пары, а на том, что некоторый объект Анти(АнтиX), с самого начала являвшийся X-ом (или ПреX-ом, ведущим к X-у), до какого-то момента казался Анти-X-ом: игрушечный корабль, или корабль, везущий ракеты, казался спасительным.

Разумеется, возможны и совмещения обоих типов вн-пов. Однако от рассмотрения этих случаев, а также техники совмид и совмкауз нам здесь придется отказаться по соображениям места⁸.

5. ВНЕЗАПНЫЙ ПОВОРОТ: некоторые разновидности

5.1. Ментальный вн-пов имеет две главные конструктивные разновидности; это «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(АнтиX)=X]; по видимости же (в восприятии героя) происходит поворот к X-у, который затем оказывается мнимым. Эта конструкция может быть сведена к рис 2.

События	X	X (I)	X (II)
Осмысление	X	АнтиX	X (II)

Рис. 2

Другой распространенный тип ментального вн-пов — задержка в осмыслении⁹ может быть представлена в самых общих чертах в виде рис. 3.

События	АнтиХ	Х	Х (I)
Осмысление	АнтиХ	АнтиХ	Х (I)

Рис. 3

5.1.1. В сказке Гауфа «Карлик Нос» герой (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 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, неслышные очертания леса, отдаленность предметов (*То велики 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 необходимое уточнение схемы 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 совмещения — совмивант, т.е. совмещения типа 'отождествление' (Жолковский и Щеглов, 1976: 49). Техника совмивант бывает очень разнообразной; одни типы отождествления применяются при построении метафор, другие — при комических «Приукрашиваниях» (Жолковский и Щеглов, 1978а: 583 сл., 1976б: 25). В частности, при «Приукрашивании», так же, как и при интересующем нас здесь совмивант 'старого' и 'нового' восприятий, возникает вопрос о выборе модуса отождествления двух противоположных состояний. В одних случаях различие между Х-ом и АнтиХ-ом максимально педалируется, в других — частично сглаживается.

В первом случае наиболее яркие проявления Х-а, т.е. реальности, выдаются за проявления АнтиХ-а. Во втором — проявлениям Х-а находится какое-то скромное место рядом с совершенно иллюзорным АнтиХ-ом. Начнем с первого случая.

5.1.5. В эпизоде с пробуждением Карлика Носа (см. 5.1.1) в качестве свойств 'превращенности', выдаваемых за 'сон...', избраны такие, которые являются конституирующими и специфичными для каждого из этих состояний. Специфичность усиливает контраст между обоими состояниями¹⁰, а тот факт, что эти свойства одни и те же у обоих членов контрастной пары добавляет эффект «контраста с тождеством» (Жолковский и 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 'Х, принимаемый за АнтиХ', дается с повторением (которое может ощущаться как нарастание).

5.1.6. Другой пример, обладающий всеми теми же дополнительными эффектами, — эпизод из «Красной Шапочки» Перро, где свойства Х-а ('волка, съевшего бабушку и готовящегося съесть девочку') последовательно осмысляются как черты АнтиХ-а ('доброй бабушки, собирающейся ласкать внуку').

Обратимся теперь к другой разновидности «задержки в осмыслении» — той, где контраст между Х-ом и АнтиХ-ом не усиливается, а сглаживается.

5.1.7. Пример — рассказ Зощенко «Страдания молодого Вертера», где в плане событий идеаллия (АнтиХ = 'герой, катаясь на велосипеде, мечтает о гуманных взаимоотношениях людей будущего') сменяется типичной для зощенковских рассказов сценой свинства (Х = 'героя по мелкому поводу дико оскорбляют, хватают за руки, хотят бить'). Осмысление героем этой перемены происходит с задержкой. Признаки приближения и начала Х-а (свистки, крики, брань и т.п.) велосипедист воспринимает как нечто, к нему не относящееся («кто-нибудь прощтрафилась», «за кем-то гонятся» и т.п.)

Подчеркнем, что, хотя герой понимает происходящее неправильно, он осмысляет его не как лишнее подтверждение идеаллии (в отличие от новых подтверждений версии 'заспанность' в «Карлике Носе»), а как некие дефекты, помехи, нарушающие полноту этой идеаллии («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. пп. 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 идеаллической картины мира, скажем, как звуки веселья, спортивных игр или других здоровых развлечений.

Кстати, подобное парадоксальное соотношение между Х-ом и АнтиХ-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; ср. также малоизвестный 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 (ср. в «Карлике Носе» 'сон', а в «Страданиях Вертера» — 'идеаллическую ситуацию'), а с АнтиХ-ом в широком смысле, то есть с 'нормальным, естественным положением дел, не включающим события Х'. 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 Х-а с широко понимаемым 'нормальным положением дел' можно считать фрагмент из «Пиковой дамы», где успокоительному осмыслению подвергается ряд событий, ведущих к встрече Германина с призраком.

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко и тотчас отошел. Германин не обратил на то никакого внимания. Через минуту услышал он, что отпирали дверь в

передней комнате. Германин думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возирировалась с лонной прогулки. Но он услышал незнакомую походку: кто-то ходил, тихо шаркая туфлями. Дверь отворилась: вошла женщина в белом платье. Германин принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могла привести ее в такую пору. Но белая женщина, скользя, очутилась вдруг перед ним — и Германин 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 вы-пов).

Рассказ Зощенко «Личная жизнь» состоит из серии эпизодов, в которых герой пытается добиться внимания женщин. Последний эпизод построен по схеме ментального вы-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 (АнтиХ сменяется Х-ом). Однако герой упорствует в трактовке этого Х-а в духе предшествующего состояния («Ну да, конечно, думаю, неудобно же ей начать знакомство с бухты-барахты»).

5.1.10. вы-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 и Щеглов 1978а, 1982).

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, «пыли дальше, смеялись и кричали еще веселее и громче прежнего».

Аналогичные задержки есть в «Прыжке», в «Что случилось с Булькой в Пятигорске» и других рассказах¹¹.

Задержка в осмыслении распространена и в других временных искусствах; так, в комическом кинематографе сложился даже основанный на ней штамп (так наз. 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 вы-пов может быть прослежено в сюжете стихотворения Виктора Гюго «Sur une bataille» 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 *схем*, для чего сначала разьем сюжет на две линии, а каждую линию — на план событий и план осмысления (как на рис. 3).

В *героической линии* в плане событий происходит нарастание героизма: сначала мальчик просто выражает желание умереть вместе с коммунарами (X), затем, добавок 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).

Схем X-а с АнтиX-ом принимает вид: '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, добавок 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) принимает вид: '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 совмещение 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' (подробнее см. Щеглов 1980).

5.2. Укажем теперь некоторые разновидности *событийного* *ВН-ПОВ*.

5.2.1. Одна из распространенных разновидностей такого рода — конструкция «*знакомство через ссору*».

3. О приеме выразительности отказ

Примеры — история дуэли д'Артаньяна с мушкетерами; потасовка между профессором Чалленджером 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 серия); и т. д.

Во всех случаях имеет место *отказ* — дело сначала идет к ухудшению отношений, а затем к дружбе, причем переход от вражды к дружбе строится как *схем*: дружба так или иначе вызывается обстоятельствами или чертами характера, которые возникают или выясняются в ходе ссоры. Так, в эпизоде из романа Дюма тем причинным звеном, через которое совершается переход от вражды к дружбе, оказывается семантический элемент 'противозаконность', общий для всех участников ссоры и существенный для 'дуэли' (т. е. 'ссоры'). Этот общий элемент соединяет дуэлянтов перед лицом появляющихся благодетелей порядка (гвардейцев кардинала).

5.2.2. Другая характерная разновидность *событийного* *вн-пов* — «*перегибание палки*», т. е., поворот к X-у, причиной которого оказывается гипертрофия АнтиX-а, переход АнтиX-а за какой-то критический предел.

Примеры — чрезмерность в аскезе, подрывающая способность матроны противостоять 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 и оставляет ее у разбитого корыта (в сказке Пушкина); ср. также сюжеты типа «Много ли человеку земля нужно» Толстого и под.

Во всех случаях механизмом, вызывающим переход от АнтиX-а к X-у, оказывается превышение АнтиX-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 X-ом и АнтиX-ом. Если обычно основание контраста лежит в качественной сфере (АнтиX = 'спасение'/X = 'гибель'; АнтиX = 'вражда'/X = 'дружба'; АнтиX = 'мирная жизнь'/X = 'война'; и т. п.), то *вн-пов* типа «усиление» основан на *количественном контрасте*: АнтиX и X соотносятся как 'малое, незаметное, неважное'/'большое, заметное, важное'.

Литературные и иные произведения изобилуют сюжетами, где незначительные происшествя, усилия, симптомы и т. п. оборачиваются неожиданно крупными последствиями: нехватка гвоздя приводит к гибели города (в английской *purse* 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 злым турупом в «Капитанской дочке»); сыщик по спичке или осколку стекла восстанавливает картину преступления (Конан Дойл)¹².

5.3.1. Как событийный, так и ментальный винок 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. Таковую 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 картунов с необитаемым островом (см. пп. 4.3.1—4.3.2). Примером событийной утраты достигнутого будет следующее видоизменение второго примера из 4. 3. 1: 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 моят 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: смякнут достигнуто приходом Олега на могилу коня и более непосредственно — его жестом, смякнутым символом демонстрацию результата в линии АнтиХ и роковой контакт с источником лда.

5.3.4. Следующий пример иллюстрирует утрату достигнутого смешанного событийно-ментального типа. В эпизоде «Аукцион» из 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 использованных — стульев основан сразу на двух типах винок:

(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. 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 читателя¹³.)

Следующие два случая утраты достигнутого — чисто ментальные.

5.3.5. В том же романе «Двенадцать стульев» глава 32 (в которой Бендер и Воробьянинов вскрывают стул на пароходе) заканчивается эффектной фразой, дающей понять, что сокровище, наконец, обнаружено («Есть! — сказал Остап придушенным голосом»). Далее следует длинная ретардация (рассказчик переключается на другие события), чем продлевается достигнутое состояние (АнтиХ = 'сокровище есть'). Лишь затем появляется Х: '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 АнтиХ-а (чисто нарративная ретардация).

5.3.6. В стихотворении Мандельштама «Я пью за военные астры...» (см. Жолковский 1980) с самого начала задается — а серией анафорических повторений все более и более укрепляется — уверенность, что поэт 'пьет' за любимые ценности. В финальном двустии, 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 из папского замка вино.

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 рассказчику с самого начала, от читателя.

5.3.7. 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 поворот¹⁴.

5.3.8. Поворотов, подобных 'воскресению' — событийному или ментальному — много в детских рассказах Толстого, инвариантная структура которых включает такие звенья, как «Предельное Ухудшение при Спасении», «Затемнение» и «Возвращенный Покой» (Жолковский и Щеглов 1980а; см. также статью № 6 в наст. томе) Типичная последовательность событий такова:

в ходе спасательной операции герой попадает в еще большую опасность — достигает мертлоподобного состояния — неизвестность относительно его судьбы продлевается тем, что сцена действия закрывается от глаз наблюдателя, а также непосредственным продлением мертлоподобного состояния — обнаруживается, что герой неведим.

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, вытасченный 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».

В двух первых случаях АнтиХ очень устойчив и продлен рядом способов; во всех трех 'смерть' лишь кажущаяся, так что вн-пов — ментального типа.

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 повторение, тема 'все' — через нарядувание и т. п. (Жолковский и Щеглов, 1976а:228 сл., 1976б:18 сл.).

Соответственно, при рассмотрении отдельных приемов имеет смысл указывать те темы, которые предрасполагают к их применению (ср. подобные разделы в Жолковский и Щеглов, 1977, 1980б). К сожалению,

предлагаемые ниже замечания о темах, конкретизируемых через отк и его разновидности, будут лишь очень беглыми.

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 Л. Толстого и типичные для него сюжетные конструкции, мы констатировали (Жолковский и Щеглов, 1978а:18 сл.) 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 «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 Х-а сразу. Ценные указания о роли порядка, в котором происходит осознание беды читателем и персонажем, содержатся в работах и лекциях С.М. Эйзенштейна (см. Нижний 1958, а также Жолковский 1970а); эти идеи Эйзенштейна оказались применимыми и к материалу детских рассказов Толстого (Жолковский и Щеглов 1978а, 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 перемены: перемена в фактах и отстающая от нее перемена в осмыслении этих фактов. Если автор дает читателю возможность заметить перемену 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 Зоценко. Благодаря этому,

отказный эффект *ин-пов* как такового дополняется эффектом его предчувствия читателем, иначе говоря, нарастания от перемены, заметной только читателю, к перемене, 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 изменения¹⁵.

Из других тематических ореолов тех или иных типов *ин-пов* укажем на тему 'умеренность, золотая середина', предрасполагающую к *ин-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 утрату достигнутого в стихотворении «Я пью за военные астры...», см. Жолковский 1980).

6.5. При определенных условиях — будучи дополнен рядом других приемов — *ин-пов* достраивается до конструкции «Патетическое развитие», которая служит носителем особого эмоционального эффекта — 'пафоса', 'экстаза'.

Фигура «Патетическое развитие» была выявлена и описана С.М. Эйзенштейном — в частности, в работе «Неравнодушная природа» и в практических занятиях по режиссуре¹⁶. 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, 3: 44 сл.), 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 «Патетического развития» — эпизод, разработанный Эйзенштейном на занятиях со студентами ВГИК'а (и подробно рассмотренный в статье № 2 наст. книги): 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 *ин-пов* приемами варьирования (вместо одного аспекта поворота нужно много) и увеличения (X должен резко превосходить Анти-X по масштабу).

А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов (1974, 1981)

4

HOW TO SHOW THINGS WITH WORDS

(Об иконической реализации тем средствами плана выражения)

Введение

Байрон в Примечаниях к «Дон Жуану» (Canto I, 9) рассказывает о поэтическом поединке между двумя английскими поэтами. На вызов, брошенный одним из них, —

(1) *I, John Sylvester, / Lay with your sister, —*

второй ответил

(2) *I, Ben Jonson, lay with your wife. «Sylvester answered, — „That is not rhyme“ — „No“, said Ben Jonson; „but it is true“».*

Бен Джонсон в крайней форме провозглашает реалистический принцип: 'голая правда', никаких выдумок, а тем более пустых побрякушек вроде рифмы. Как известно, искусство никогда не следовало такому ультрадокументализму, охотно пользуясь для воплощения нужных тем вымышленными героями и событиями, а также самыми разными стихотворными, композиционными и т.п. средствами для максимально выразительной подачи, нюансировки и донесения этих тем до читателя. Более того, рифма, метр и иные не идущие, казалось бы, к делу украшения часто служат непосредственному воплощению темы художественного текста, а не только ее эффектной «раскраске»¹. Именно о конкретизации тематических элементов (сокр. — *Те*) средствами орудийной сферы — *кода* — и пойдет речь.

Распространенность подобных конкретизаций видна из того, что одна из них применена даже в сугубо «антихудожественном» тексте (2). Действительно, соль острогты Бена Джонсона — в применении минус-приема (Лотман 1970: 121 сл.), т.е. в отказе от принятого формального ограничения (здесь — от рифмы). Минус-прием опирается на условность художественной формы и потому возможен только на ее фоне (в данном случае — на фоне рифмованного текста (1)), используя ее — путем ее

- ²⁷ См., например, Изер 1978: 48.
²⁸ Фиш 1980: 43.
²⁹ Фиш 1980: 5.
³⁰ Фиш 1980: 49.
³¹ Жолковский и Щеглов 1975: 154.
³² Лентрикия 1980: 5.
³³ Иванов 1976: 90—94.
³⁴ «Торито», в: Эйзенштейн 4: 642.
³⁵ «О строении вещей», в: Эйзенштейн 3: 50—53.
³⁶ «Диккенс, Гриффит и мы», в: Эйзенштейн 5: 175.
³⁷ См. об этом в моей статье «О горячих точках литературного сюжета» в Жолковский и Щеглов 1986: 120.
³⁸ Набоков 1980: 1.

2. Порождающая поэтика С.М. Эйзенштейна

¹ Далее для простоты рассуждения будут вестись только с точки зрения порождения (синтеза).

² Ср. Жолковский и Мельчук 1967, Мельчук 1974.

³ Или имеет в своем распоряжении носителя языка, порождающего любые тексты; от случая дешифровки мы здесь отвлечемся.

⁴ Достаточно определенные результаты достигнуты традиционным литературоведением в основном в области нижних уровней поэтической структуры — рифмы, размера, строфики и т. п.

⁵ Во время работы над настоящей статьей IV том издания Эйзенштейн 1964—1971, в котором идея порождения художественного произведения по заданной теме с помощью приемов выразительности занимает центральное место, еще находилась в печати.

⁶ В работе «Монтаж 1938» (Эйзенштейн 2: 156—88) Эйзенштейн употребляет слово «выискать»: «Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри выбираемой темы [т. е., сценарного задания — А.Ж.], должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их <...> выкивало <...> образ самой темы» (с. 159—60).

⁷ Мысль о конкретных элементах поэтического текста, как о реализациях некоторых функций, постоянных для данного произведения или даже для целого жанра, принадлежит В. Б. Шкловскому (см. его статью «Новела тайн», 1929: 25—42) и была с особой полнотой и совершенством развита В. Я. Проппом (1969 [1928]). Учение о функциях полностью согласуется с рассматриваемыми идеями С. М. Эйзенштейна (см. Жолковский и Щеглов, 1967а, б).

⁸ На принципиальную релевантность подобных семантических словарных статей для описания языка искусства указывает опыт новейшего музыковедения, которое мельчайшим комбинациям элементов мелодической линии, лада, гармонии и ритма приписывает определенные значения разной степени абстрактности, например, «скорбный», «уравновешенный», «активный», «извилистый», «разрядка» и т. п.; см. Мазель 1952.

⁹ Вопрос о формальном описании техники согласования компонентов поэтического текста был поставлен уже Проппом (1969); см. в особенности гл. V, раздел А, сс. 83—86.

¹⁰ Ср. формулировку музыковедом А. А. Мазелем двух основных выделенных им принципов художественного воздействия музыки: (1) «принципа множественного и концентрированного воздействия, согласно которому существенный художественный результат <...> обычно достигается <...> с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к этой же цели; <...> (2) принцип совмещения функций, заключаю-

3. О приеме выразительности ОТКАЗ

щийся в том, что существенные средства, <...> обычно <...> несут сразу несколько функций» (1965: 240, 249—250), ср. также Прим. 5 к статье №5.

¹¹ Ср. также, Жолковский 1967, где демонстрируется роль «готовых предметов» для наглядной реализации нужного задания.

¹² Применение выделенных здесь операций и аналогичного протокола возникновения текста к порождающему описанию другого сюжета (не проанализированного его создателем) см. в Жолковский и Щеглов 1967б.

¹³ В нашей имитации порождения мы для простоты сознательно отказались от «идеи» и постарались не касаться тех моментов порождения, где ее участие необходимо (например, вопроса о «тревоге» зрителей); мы приняли допущение, что все, что нужно, присутствует в событийной формулировке задания.

¹⁴ Чем больше исследователь удаляется от уровня конкретных текстов, тем в большей мере выбор абстракций, в конечном счете описывающих эти тексты, становится «свободным» — он определяется решениями, принятыми на всех предыдущих уровнях, а не непосредственно самим текстом.

¹⁵ Следует сказать, что Эйзенштейн разрабатывал и проблему «вычитывания» идеи из фактов на основе имеющегося общего мировоззрения: ср. пример 4 и наши замечания о нем в настоящем разделе; см. также его лекцию о вопросах композиции (Эйзенштейн 4: 675—708, Нижний 1958: 114—202).

3. О приеме выразительности ОТКАЗ

¹ Понятие ПВ — элементарного типового преобразования, повышающего выразительность, но не меняющего темы, было введено в рамках разрабатываемой авторами модели литературного competence («Тема—ПВ—Текст»; см. Жолковский и Щеглов 1975, 1976а, б, 1987, а также Приложение к наст. изданию). Идее и ее разновидностям специально посвящена публикация Жолковский и Щеглов 1974, на материал которой мы и будем опираться в нижеследующем изложении.

² В этом плане данное решение переключается с принятой в театре XX века практикой сборки и разборки декораций, гримировки, одевания костюмов и т. п. непосредственно на глазах у зрителей.

³ Так, в «Пире во время чумы» Пушкина песня Мери (советующая остерегаться чумных губ) и песня Вальсингама (призывающая к чумным поддмулам) явно выделены в тексте — как единственные песни — и образуют четкую отказную пару.

⁴ По сути дела, этот переход от «разрозненности» к «коллективности» означает «собрание компании», которой предстоит стать групповым героем (см. п. 1.3).

⁵ 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 и Щеглов 1980а и статьи № 6 в наст. книге).

⁶ Впрочем, как указывает Гаспаров 1979, драма на своем раннем — древнегреческом — этапе, в ходе постепенного возникновения из синкретического лиро-эпико-драматического единства, была представлена сюжетами, иллюстрируемыми чуть ли не все возможные виды подачи: простую одночленную презентацию результата (X-а; символика и терминология наша); нарастание от меньшего «патоса» (ПреX-а) к большему (X-у); отказ к финальному «патосу» (X-у) в виде начального «анти-патоса» (Благополучного АнтиX-а); отклонение движения: меньший «патос» (ПреX — АнтиX) — «антипатос» (АнтиX) — «патос» (X); выделение событийного и ментального типов с «фактической» (причинной или «узнаваемой») связью между звеньями.

⁷ Ср. мотив 'аэрои' как одну из типовых конкретизаций инвариантной темы 'великолепие бытия' у Пастернака (Жолковский 1978; см. также статью № 10).

⁸ Заметим, что вынук имеет место не только в том случае, когда «фактическим» совмещением осложняется отк, но уже и тогда, когда им осложняется простой отк. Именно такой вынук, непосредственно от АнтиХ-а к Х-у, представлен в упоминаемом в п. 5. 3. 6 стихотворении Мандельштама.

Как это часто бывает при вынук с отк вместо отк-а, АнтиХ в этом стихотворении представляется собой состояние, растянутое во времени (целую линию АнтиХ-ов). Это сблизает такой вынук с обычным, поскольку в обоих случаях повороту к Х-у предшествует процесс «привыкания» читателя к АнтиХ-у.

⁹ В Щеглов 1975 эта конструкция была описана под названием «новое в терминах старого», а в Жолковский и Щеглов 1978а, 1982 сходная конструкция рассматривается под именем «заподойной 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 и статью № 2 наст. книги), где французы маскируют окружение героя взаимностью светского приема, и тот поддается обману. Здесь смыслов Х-а ('окружения') с АнтиХ-ом ('светским приемом') осуществлено уже в линии событий (тогда как при «задержке...» труд по смыслу Х-а и АнтиХ-а целиком ложится на героя с его консерватизмом восприятия). В результате, сама средних звеньев событийной и ментальной линии сводится к тому, что герой не воспринимает скрытый от него элемент Х, а воспринимает лишь специально для него заготовленный элемент АнтиХ (см. Рис. 3а).

События	АнтиХ	Х/АнтиХ	Х!
Осмысление	АнтиХ	АнтиХ	Х!

Рис. 3а

¹⁰ конкретизация обоих членов контрастной пары именно в наиболее характерные, эталонные экземпляры может рассматриваться как еще один способ умягчения контрастного отношения наряду с «заострением контраста», конкретизацией контрастного отношения и допоянения контраста тождеством (Жолковский и Щеглов 1973: 76—86).

¹¹ См. подробнее в статье № 6 наст. книги.

¹² Целый ряд примеров вынук типа «усиление» приведен в ранней работе Жолковский 1962, где, впрочем, «усиление» придано необоснованно широкое значение: частный тип неожиданного поворота рассматривается там как общий закон искусства.

¹³ вынук в эпизоде «Аукцион» подробно рассмотрен в Жолковский и Щеглов 1967б: 86. В частности, там показано, как совмещены начальные отрезки линий, ведущих соответственно к покупке и утрате стульев:

Бендер бегает по музею мебели и узнает, что стулья будут продаваться с аукциона, что обеспечивает возможность купить их. Но вместе с тем его отсутствие позволяет Воробынникову завязать знакомство с Анной, что в конечном счете ведет к кутежу и растрате и далее — потере денег, а следовательно, и стульев; отсутствие Бендера мотивирует также его незнание о сумме наличности.

¹⁴ Признание данного вынук событийным или ментальным — вопрос трудный. Его решение зависит от того, как понимать евангельскую историю.

Если смерть Христа реальна и нужна для последующего воскресения — это событийный вынук; если она мнима — это ментальный вынук; если же смерть реальна, а последующее воскресение представляется собой отдельное новое чудо, то это вообще не вынук (отсутствует «фактическая» связь между АнтиХ-ом ('смертью') и Х-ом ('воскресением').

Последнее прочтение очень интересно, поскольку демонстрирует независимость техники заострения контрастов на стыках между отк-овыми ходами от сюжетных совмещений и

мотивировок. Действительно, это прочтение — пример «чистого» отк-ового движения, заостренного по принципу «поворота от необратимого» (ср. аналогичное, но незаостренное отк-а в гипотетическом примере (а) и последующем примере из Зоженко в п. 4. 2 с «выздоровлением после болезни»).

Анализ евангельского эпизода как применение конструкции «Затемнение» см. в статье № 6 наст. книги.

¹⁵ 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 беда, даваемой сначала приглушенно, а затем врываются в сознание героя (некого «я», с которым читатель в какой-то мере отождествляет себя), здесь нет.

¹⁶ См. Эйзенштейн 3: 37-433, Нижний 1958: 38-39, а также статью № 2 наст. книги.

4. How to Show...

¹ Примером орудейного построения в стугбо подчеркивающей функции может служить следующий фрагмент из пастернаковского стихотворения «Женщины в детстве»: [...женщины в тебе, /<...>/] Выростили в дверях, как деревья/ По краям городских цветников. Прямой фабульный смысл очевиден:

(i) [женщины] стремительно появлялись в дверях, подобные деревьям, растущим около цветников (сравнение подкреплено каламбуром: «вырастать» = 1. 'расти'; 2. 'внезапно появляться').

Строкораделом после слова «деревья», как бы играющим роль запятой — правой границы сравнения, взяты в рамку

(ii) картина деревьев, вырастающих в дверях, у порога дома.

Этот «фиктивный» элемент (ii), — нужный по контексту и инвариантный у Пастернака (см. Жолковский 1977б), — выделен с помощью орудейных средств. Однако сама картина (ii) нарисована исключительно предметными средствами (строкораделом не изображает деревьев или дверей). Более подробный разбор данного фрагмента см. Жолковский 1980а: 230—231.

² Иначе говоря, имеет место кляк через ПВ (здесь — через вынук); об этом понятно см. Жолковский и Щеглов 1976б: 18 сл., о кляк через п-ов: Жолковский и Щеглов 1976б: 36; см. также Приложение к наст. книге.

³ Более уточненное использование такой же орудейной конкретизации элемента 'только' можно усмотреть в стихотворении Фета «Только в мире и есть, что тенистый...», тема которого может быть сформулирована приблизительно так: 'в мире для поэта есть только любимая'. Из 8 строк 4 почти точно повторяют 1-ю; использованы только 2 рыхлых рифмы; ритмические, фонетические и т. п. эффекты концентрированно однообразны; изображаемое пространство очень камерно (по материалам разбора, устно изложенного М.А. Гиспаровым). Ср. еще пастернаковское «Никого не будет в доме...», где аналогичный эффект налицо в строчках: *Только криши, снег и кроме/Криши и снега никого.*

⁴ Обратим внимание на отличие этой темы и умеренного обращения с формой америка в (3) от экстремистских темы и решения текста (2); там форма разрушается, здесь сохраняется.

⁵ Мы имеем в виду установку поэтического языка одновременно на взрывание автоматической, хотя и условной, связи между знаком и объектом (Щаковский 1929 [1917]: 7—23, Якобсон 1973: 308) и на восстановление сходства между ними, компенсирующее ее чрезвычайность (Жеппетт 1968: 156); интересные сопоставления двух установок и соответствующих определений поэтической функции см. в Самарин 1977: 23—24.

⁶ Содержание п. 1.2 отчасти подсказано работой Эткинд 1970 (177 сл.). Обратим внимание на сходство (8а) с (3), где элемент 'только' выражен заполнением 3-х строк одним