

Цветан **Т**одоров

**Теории
СИМВОЛА**

ДОМ
ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ
КНИГИ



"УНИВЕРСИТЕТСКАЯ БИБЛИОТЕКА"



Цветан Тодоров

Теории символа

Перевод с французского

Бориса Нарумова

Д О М
И Н Т Е Л Л Е К Т У А Л Ь Н О Й
К Н И Г И М О С К В А 1 9 9 9

Книга издана при финансовой поддержке
Министерства иностранных дел Французской республики
и при содействии Отдела науки, культуры и техники
Посольства Франции в Москве

Издание выпущено при поддержке Института "Открытое общество"
(Фонд Сороса) в рамках мегапроекта "Пушкинская библиотека"

This edition is published with the support of the Open Society Institute within the
framework of "Pushkin Library" megaproject

Редакционный совет серии "Университетская библиотека":

Н.С. Автономова, Т.А. Алексеева, М.Л. Андреев, В.И. Бахмин,
М.А. Веденяпина, Е.Ю. Гениева, Ю.А. Кимелев, А.Я. Ливергант,
Б.Г. Капустин, Ф. Пинтер, А.В. Полетаев, И.М. Савельева, Л.П. Репина,
А.М. Руткевич, А.Ф. Филиппов

"University Library" Editorial Council:

Natalia Avtonomova, Tatiana Alekseeva, Mikhail Andreev,
Vyacheslav Bakhmin, Maria Vedeniapina, Ekaterina Genieva, Yuri Kimelev,
Alexander Livergant, Boris Kapustin, Frances Pinter, Andrei Poletayev,
Irina Savelieva, Lorina Repina, Alexei Rutkevich, Alexander Filippov

Издатель *В. Анашвили*
Оформление *В. Коршунов*
Оригинал-макет *[Д. Лыков]*

Тодоров Ц.

Теории символа / Перевод с французского Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. — 408 с.

Дом интеллектуальной книги

ЛР № 071525 от 24 октября 1997 г.

Подписано в печать 25.06.98 Формат 60x90¹/₁₆

Бумага офсетная № 1 Печать офсетная

Объем 25,5 п. л. Тираж 2000 экз. Заказ 316

Отпечатано в Производственно-издательском комбинате ВИНТИ,
140010, г. Люберцы, Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел. 554-21-86

© Editions du Seuil, 1977

© Б. Нарумов, перевод, 1998

© Ю. Сорокин предисловие, 1998

© Дом интеллектуальной книги, 1998

С о д е р ж а н и е

О ЧЕМ И КАК РАЗМЫШЛЯЕТ ЦВЕТАН ТОДОРОВ? А-1

ПОЯСНЕНИЯ К ЗАГЛАВИЮ КНИГИ В-1

I. РОЖДЕНИЕ ЗАПАДНОЙ СЕМИОТИКИ 1

ЧАСТНЫЕ ТРАДИЦИИ 4

Семантика 4

Логика 10

Риторика 17

Герменевтика 21

СИНТЕЗ БЛ. АВГУСТИНА 27

Определение и описание знака 27

Классификация знаков 36

Некоторые выводы 48

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ 52

II. БЛЕСК И НИЦЕТА РИТОРИКИ 53

III. КОНЕЦ РИТОРИКИ 81

Общая теория семантики 86

Тропы и их классификация 97

Теория фигуры и классификации видов фигур 110

Заключительные замечания 131

IV. НЕУДАЧИ ПОДРАЖАНИЯ 135

V. ПОДРАЖАНИЕ И МОТИВАЦИЯ 155

VI. РОМАНТИЧЕСКИЙ КРИЗИС 175

РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЗМА 177

Претендент на отправную точку исследования 178

Конец подражания 180

Теория Морица 183

РОМАНТИЗМ 195

Совместное философствование (симфилософия) 195

Процесс творчества 199

<i>Нетранзитивность</i>	205
<i>Когерентность</i>	209
<i>Синтетизм</i>	216
<i>Несказуемое</i>	222
<i>Атенеум 116</i>	228
<i>Символ и аллегория</i>	232
<i>Гёте</i>	232
<i>Шеллинг</i>	240
<i>Другие авторы</i>	246

<i>Крейцер и Зольгер</i>	250
--------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ	256
-------------------------------------	-----

VII. ЯЗЫК И ЕГО ДВОЙНИКИ	259
---------------------------------	-----

<i>Первоначальный язык</i>	266
----------------------------	-----

<i>Язык дикарей</i>	278
---------------------	-----

VIII. РИТОРИКА ФРЕЙДА	285
------------------------------	-----

<i>Словесные остроты — смысловые остроты</i>	292
--	-----

<i>Сущение, сверхдетерминация, намек, косвенная репрезентация</i>	294
---	-----

<i>Унификация, смещение</i>	298
-----------------------------	-----

<i>Каламбур, многократное использование, двусмысленность</i>	307
--	-----

<i>Экономия и бессмыслица</i>	314
-------------------------------	-----

<i>Риторика и символика Фрейда</i>	318
------------------------------------	-----

IX. СОСЮР И СИМВОЛ	327
---------------------------	-----

X. ПОЭТИКА ЯКОБСОНА	345
----------------------------	-----

ПЕРСПЕКТИВЫ	361
--------------------	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ: ФРЕЙД О ПРОЦЕССЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ	371
--	-----

<i>Глубинная структура процесса высказывания</i>	373
--	-----

<i>Эффекты высказывания</i>	377
-----------------------------	-----

<i>Перенос как процесс высказывания, процесс высказывания как перенос</i>	378
---	-----

ЦИТИРОВАННЫЕ ТРУДЫ	384
---------------------------	-----

О чем и как размышляет Цветан Тодоров?

На работы Цветана Тодорова — в их французских версиях — ссылались раньше. Наиболее интересные фрагменты цитировали, кое-что пересказывали, стараясь создать впечатление, что обсуждают суть того или иного сочинения этого исследователя. Тональность обсуждений была тоже показательна: переплетение полуодобрения и полухулы, полузависти и полубескорыстия. Ц. Тодоров эпатировал, отталкивал, но заинтересовывал. С ним полуяростно и полуудрученно спорили, невольно указывая на подоплеку таких споров: на полубессознательное признание креативности и эвристичности почти всех его утверждений, обосновываемых убедительной вязью аргументов и доказательств.

Короче говоря, до последнего времени русский читатель располагал лишь истолкованиями микро- и макротекстов Ц. Тодорова, отнюдь не передающими общий и частный смыслы тех или иных его работ. К счастью, ситуация хоть и медленно, но меняется: вслед за «Введением в фантастическую литературу» (Москва, 1997 г.) мы сможем теперь прочесть тодоровские «Теории символа» и поговорить о них. Конечно, ограничивая себя, ибо этого требует жанр Предисловия, и уважения к праву автора рассказывать самому, а не через посредника, и собственный интерес, заставляющий фокусироваться лишь на некоторых из веера проблем, рассматриваемых Ц. Тодоровым.

Итак, будем ориентироваться (почти по Гоголю) на «выборочные места» из этой книги. Найдем, например, раздел 7 — «Язык и его двойники». Проблемы, обсуждаемые Ц. Тодоровым в указанном разделе, относятся к числу вечных. И, как любые тайны—загадки, эти проблемы заманчивы/интригующи, но до конца, наверное, не разгадываемы.

Что же это за тайны—загадки? Во-первых, тайна—загадка устройства праязыка: каким он был? И не намекают ли на его сущность «примитивные» языки? И чем праязык отличается от современного «цивилизованного» языка?

Некоторые из разгадок, хотя и не все, и предлагает Ц. Тодоров. Вопреки мнению почти всех лингвистов, считающих, что любому языку присущи такие фундаментальные качества, как двойственность, продуктивность, произвольность, взаимозаменяемость, специализированность, перемещаемость, культурная/культуральная преемственность, Ц. Тодоров полагает, что язык был, прежде всего, символическим/символизирующим (тропологическо-парафразистическим) языком. А характеристика, например, Леви-Брюлем «примитивных» языков в качестве «дологических», «мистических», «партиципационных» является идиообозначением такого состояния языков, которые все-таки живут по закону символической конверсии, предполагающей, тем самым, и конверсию «вещного» характера.

Праязык был языком абстракций, а не конкретики, но таковы и современные «цивилизованные» и «примитивные» языки. Этот тезис Ц. Тодорова представляется в высшей степени правомерным: в обобщающих работах, посвященных рассмотрению феномена происхождения языка (см., например: О. А. Донских. Происхождение языка как философская проблема. Новосибирск, 1984; Он же. К истокам языка. Новосибирск, 1988) утверждается, что язык начинается только тогда, когда мышление (сознание) оказывается способным к построению рефлексивного Плана (представления о событии и действии), к созданию Образа-Смысла среды и человеческого Я.

Если также учитывать, что в начале было не слово-отдельность («словарное слово»), а сверхсложный синкретический комплекс, в котором совместились и звуковые (собственно речевые), и невербальные (паралингвистические) компоненты (см. по этому поводу: И. Н. Горелов. Проблема функционального базиса речи в онтогенезе. Челябинск, 1974; Он же. Невербальные компоненты коммуникации. Москва, 1980), то оказывается, что этот комплекс есть одновременно и ономастопея, и междометие, и жест, что он столь же абстрактен, сколь и изобразителен и аффективен. Он есть указание на действие и событие, и само это действие или событие. Он и зеркало, и изображение в этом зеркале. Вещь и подобие вещи. Прямое указание и намек на него. Он логичен и иррационален. Точен и неточен. Обманчив и правдив. Он не использует парафразы, тропы и символы. Он является ими.

Такое понимание сущности языка (а оно вполне естественно следует из рассуждений Ц. Тодорова) позволяет нетривиально подойти к решению, например, вопроса о соотношении естественного (натурального) языка и орниолектов (языков птиц) — об их тождестве или подобии (см. по этому поводу: Ю. А. Сорокин. Человеческий язык: тождество или подобие? // Фоносе-

мантика и прагматика. Тезисы докладов Всероссийской конференции. Москва, 1993): если считать символическую конверсию структурирующим признаком языка и солидаризироваться с тем, что «символизирующее может быть частью символизируемого», то обучение птиц человеческому языку может быть объяснено нахождением в нем качеств-указаний на структуру референта или, иначе говоря, на его мотивированность (как на способ бытия-в-мире).

В разделе 8 («Риторика Фрейда»), а также в «Приложении: Фрейд о процессе высказывания» Ц. Тодоров предпринимает попытку разграничить, опираясь на идеи Фрейда (и корректируя их), словесную остроту мысли. Иными словами, психогенез остроты Ц. Тодоров пытается дополнить ее логогенезом (точнее говоря, тропогенезом/символогенезом), выявляя также инвариантное в «механизме» порождения остроумия (комизма/смеха) и сновидения (целесообразнее было бы говорить: с н о л е к т а). По мнению Ц. Тодорова, «дискурс остроумия» и снелект в равной мере тропологичны/символичны, хотя и порождаются по различным правилам: первые предусматривают сукцессивность формирования дискурса, вторые — simultанность формирования снелекта. Некоторые рассуждения Ц. Тодорова по этому поводу представляются, к сожалению, не совсем корректными: истолковывая на стр. 298-307 фрейдовские примеры (остроумия со смещением и без него), он, спрашивая (сам себя), почему в одном случае нельзя говорить о смещении, отвечает: нельзя именно потому, что «...эти два высказывания образуют отнюдь не бессвязный дискурс». Этот аргумент вряд ли убедителен, ибо бессвязных дискурсов, по-видимому, вообще не существует (синтагматика и есть, по преимуществу, выстраивание связей-цепочек), но, конечно, существуют нецельные дискурсы (не подчиняющиеся или плохо подчиняющиеся принципу осмысленности любого коммуниката). Оспаривая фрейдовский анализ еще одного примера, Ц. Тодоров использует для корректировки этого анализа понятия темы и ремы, а их нельзя не считать сугубо субъективными («импрессионистическими»), и, тем самым, неоперациональными.

Если суммировать рассуждения Ц. Тодорова относительно таких фрейдовских понятий, как сгущение, сверхдетерминация, косвенная репрезентация, намек, унификация и смещение, то можно, по-видимому, сказать, что выяснение их сути — это выяснение соотношения означающего (означаемых) и означаемого (означаемых), конфигураций их взаимосвязей (их тождеств и подобий), их диффузности и транзитивности. Короче говоря, это тропологическая (и, тем самым, символическая) игра — силлепсов, антанаклазы и

парономазии и их когнитивно-эмотивных двойников (обозначаемых). К этим трем «играющим» группам Ц. Тодоров добавляет четвертую, в которую входят контаминации и каламбуры и которую следовало бы специально маркировать, назвав, например, группой *к о н к о л а з и й*.

В контексте рассуждений Ц. Тодорова важно также учитывать и мнение Э. Бенвениста (см.: Э. Бенвенист. Заметки о роли языка в учении Фрейда. // Э. Бенвенист. Общая лингвистика. Москва, стр. 115-126) о бессознательном символизме (и его «языке»): «...речь используется психоаналитиком как посредник для истолкования другого “языка”, имеющего свои собственные правила, символы и “синтаксис” и восходящего к глубинным структурам психики» (Э. Бенвенист. Указ. соч., стр. 118; ср. у Ц. Тодорова: «...в дискурсе нет таких связей между означающими, которые не сопровождались бы связями между означаемыми...» (стр. 310). «В той сфере, где ...подсознательная символика обнаруживается, она является одновременно... и подъязыковой и надъязыковой. Подъязыковой она является потому, что источник ее расположен глубже, чем та область, в которой благодаря воспитанию и обучению и обучению закладывается механизм языка. В ней используются знаки, не поддающиеся членению и допускающие многочисленные индивидуальные вариации... Эта символика является надъязыковой вследствие того, что в ней используются знаки очень емкие, которым в обычном языке соответствовали бы не минимальные, а более крупные единицы речи» (Э. Бенвенист. Указ. со стр. 125-126).

По-видимому, такие крупные единицы речи и не могут не быть, по мнению Ц. Тодорова, символично-тропологическими, причем не только «язык» подсознания, но и «язык» сознания (естественный язык) можно рассматривать как символично-тропологическую фактуру. А ее оплотненность, обусловленную переносом парадигматической близости на синтагматическую — как оплотненность образов. Учитывая их наличие и в межличностном, и безличном дискурсе (см. Приложение) следует, очевидно, квалифицировать эти дискурсы несколько точнее: первый свидетельствует об использовании нарративики актуализируемых словообразов, а второй — о перформативике образов-поступков (не действий!) (в связи с этим целесообразнее было бы говорить не об ослаблении индексной значимости Я в этом дискурсе, но о сверхфокусированности Я на одном из фрагментов его мозаики. Тогда переосмысливается и пермутация пропозиций: скорее всего, это пермутация образов-поступков, или их коммуникативно-ролевая метатеза).

Особый интерес в «Риторике Фрейда» представляют также и рассуждения Ц. Тодорова относительно двух контекстов — контекста «реплик, которыми обмениваются персонажи анекдота» и контекста «рассказчика и его слушателя» (стр. 301). Эти соображения имеют самое непосредственное отношение к уяснению онтологии комического (юмористического), или того, что В. Л. Вартамян называет м о м и с т и ч е с к и м (см.: В. Л. Вартамян. Фрагменты психолингвистической теории юмора. Автореф. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Москва, 1994) и что следовало бы квалифицировать как м о м е с и з м (м о м е т и з м). Этот феномен (комического/момистического) возникает не столько из-за несоответствия реплик слушающих и говорящих и соответствующей их реинтерпретации (и в этом случае Ц. Тодоров старается остаться в сфере языка и только языка), сколько в силу проживания слова как выхода в когницию — в сущее поступков, которыми обмениваются люди, как обмениваются они вербальными м а с к а м и, намекающими на потаенные л и к и (но если маски — «технологичны» (тропологичны), то тогда важны и секреты их создания, «ибо на раскрытии потаенности стоит всякое произведение», а «техника — вид раскрытия потаенности», считает М. Хайдеггер — см.: М. Хайдеггер. Время и бытие. Москва, 1993, стр. 225).

Рассматривая подход Соссюра (в разделе 9—«Соссюр и символ») к дешифровке двух языков (глоссолалий), используемых Элен Смит, Ц. Тодоров пытается еще четче сформулировать свои взгляды на проблему символа (и мотивированности) и показать в чем заключается причина неудачи истолкования Соссюром глоссолалий Элен Смит (марсианский язык и санскритоид). По мнению Ц. Тодорова эта неудача была продиктована ориентацией Соссюра на логику референционного подобия (предписывающую, образно говоря, считать изображения на языковом зеркале полномочными аналогами референтов), а не на логику символизма (предписывающую считать изображения мотивированными указаниями на специфический способ смыслоформирования и смыслоформулирования мысли). В рамках этой «логики» символ есть некоторая интенциональность (сознательная или бессознательная), хотя ею он отнюдь не исчерпывается. Как считает А. Ф. Лосев, «символ вещи действительно есть ее смысл. Однако это такой смысл, который ее конструирует и модельно порождает. <...> Символ вещи есть ее обобщение. Однако это обобщение не мертвое, не пустое, не абстрактное и не бесплодное, не такое, которое позволяет, а вернее, даже повелевает вернуться к обобщаемым вещам, внося в них смысловую закономерность. Другими

словами, та общность, которая имеется в символе, *implicite* уже содержит в себе все символизируемое, хотя бы оно и было бесконечно. <...> Символ вещи есть ее закон, но такой закон, который смысловым образом порождает вещи, оставляя нетронутой всю их эмпирическую конкретность. Символ вещи есть закономерная упорядоченность вещи, однако данная в виде общего принципа смыслового конструирования, в виде порождающей ее модели. Символ вещи есть ее внутренне-внешнее выражение, но — оформленное, согласно общему принципу ее конструирования. Символ вещи есть ее структура..., заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры. <...> Символ вещи есть тождество..., но это символическое тождество есть единая цельность, определенная тем или другим единым принципом, его порождающим и превращающим его в конечный или бесконечный ряд различных закономерно получаемых единичностей, которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них предел» (А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва. 1976, стр. 65-66).

Если также учитывать тот факт, что знак для Соссюра прежде всего произволен (и, в крайнем, случае аллегоричен) и что будущая семиология должна строиться по «правилам» лингвистики (этой установкой, по-видимому, объясняется распространенная до сих пор характеристика кинесики и проксемики как антилингвистических систем), то символические (мотивированные) языки Элен Смит и не могли быть расшифрованы Соссюром, ибо для него любое произвольное обозначение есть прямое (не косвенное) обозначение. «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна, — писал Соссюр, — поскольку под знаком мы понимаем целое, возникающее в результате ассоциации некоторого означающего с некоторым означаемым, то ту же мысль мы можем выразить проще: языковой знак произволен. <...> Слово произвольный тоже требует пояснений. Оно не должно пониматься в том смысле, что означающее может свободно выбираться говорящим... мы хотим лишь сказать, что означающее немотивировано, то есть произвольно по отношению к данному означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи». Но ср. и другой фрагмент, указывающий почему Соссюр был близок к разгадке этих языков-глоссологий: «Основной принцип произвольности знака не препятствует различать в каждом языке то, что в корне произвольно, то есть не мотивировано, от того, что произвольно лишь относительно. Только часть знаков явля-

ется абсолютно произвольной; у других же знаков обнаруживаются признаки, позволяющие отнести их к произвольным в различной степени: з н а к м о ж е т б ы т ь о т н о с и т е л ь н о м о т и в и р о в а н ы м» (Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. Москва, 1997, стр. 100, 163).

Может быть, Гюстав Гийом был бы еще ближе к разгадке, доведись ему расшифровать эти языки? Ведь он считал (и его точка зрения, несомненно, эвристичнее соссюрдовской), что в «семиологической системе царит свобода. Все хорошо, все подходит, если обеспечивает достаточное обозначение. Единственным законом ее построения является точность и достаточность. <...> В психической области положение другое, ибо мы имеем дело не с означаемыми, которые теоретически могут сколь угодно разнообразными и гетерогенными, раз они обеспечивают достаточность обозначения, а с обозначаемым, которое в формальной части языка должно быть, насколько это возможно, е д и н с т в е н н ы м и таким образом получить систематическую когерентность. Системная единица складывается в психической области задолго до того, как соответствующая сложится в семиологической области. <...> Нам будет понятно, что разделяет семиологическую и психическую систематизацию, если мы представим себе, что закон, царящий в систематизации на психологическом уровне, заключается в достижении максимальной когерентности, тогда как закон, царящий в систематизации на семиологическом уровне, заключается в достижении наилучшего выражения, причем необходимость когерентности может быть принесена в жертву, если это будет полезно для достаточности выражения... семиология должна соответствовать психическому плану для того, чтобы быть оперативной; она должна достаточно воспроизводить психический план и, следовательно, стремиться к повторению установившейся там когерентности» (Гюстав Гийом. Принципы теоретической лингвистики. Москва, 1992, стр. 75-76).

Показательно, по мнению Ц. Тодорова, и отношение Соссюра к именам собственным в поэтическом дискурсе: они для швейцарского ученого — лишь обозначающие, «фонические парафразы» (ср. оценку их как ключевых слов Вяч. Вс. Ивановым, и не только имен собственных, но и имен нарицательных. См.: Вяч. Вс. Иванов. Об анаграммах Ф. де Соссюра. // Фердинанд де Соссюр. Труды по языкознанию. Москва, 1977, стр. 637), хотя их целесообразнее было бы рассматривать как г н е р к р и п т о л е м ы (см. относительно криптоаллической функции языка: Е. Д. Поливанов. Где лежат причины языковой эволюции? // Е. Д. Поливанов. Статьи по общему языкознанию. Москва, 1968, стр. 75-89).

В качестве криптолалических следует также рассматривать аллитерации и ритмические фигуры: в глоссолалических дискурсах они, по-видимому, продуцировались (продуцируются?) сознательно (по аналогии с имитативами. См. по этому поводу: Г. Е. Корнилов. Имитативы в чувашском языке. Чебоксары, 1984), а в поэтических — бессознательно. Правда, нередки случаи и сознательного построения (художественных) текстов типа «глокой» или «полуглокой куздры» (см., например: А. Крученых. Кукиш пошлакам. Фактура слов. Сдвигология русского сова. Апокалипсис в русской литературе. Москва — Таллинн, 1992 и А. Голубев. Стихи разных лет. Смоленск, 1993, а также И. И. Валуцьева, Ю. А. Сорокин. Фонетическое значение текстов, построенных по типу «глокой куздры» Л. В. Щербы. // Психолингвистические исследования: звук, слово, текст. Калинин, 1987), но эти попытки оказываются, по-видимому, менее значимыми в художественном плане, чем бессознательное — в этом отношении — продуцирование художественного текста. Но и для тех и для других текстов (в большей или меньшей степени) характерна определенная фоносемантическая доминанта или, иначе говоря, примарно-секундарная мотивированность (символичность) (о ней см.: А. П. Журавлев. Фонетическое значение. Ленинград, 1974). К сожалению, возможность существования именно такой мотивированности не учитывает даже Ц. Тодоров.

Раздел 10 — «Поэтика Якобсона» — книги «Теории символа», несомненно, написан в несколько ином ключе, чем другие разделы. Скорее всего, этот тон можно было бы назвать мелиоративным, тоном оппонента-сторонника, а не оппонента-противника. По-видимому, такое отношение к Якобсону вызвано тем, что взгляды Тодорова и Якобсона на суть (субстрат) поэтического языка (и поэтики) полностью совпадают. И действительно и тот и другой считают, что поэтический язык супермотивирован, непреходен и референциально непрозрачен, что «картина мира», представляемая этим языком (точнее говоря: представляемая в этом языке), может быть реконструируема («парафразируема»), исходя из анализа приемов (совокупности языковых/речевых техник-форматов смыслоформирования и смыслоформулирования мысли), эксплицитно используемых на уровне синтагматики, но в то же время отсылающих — в имплицитной форме — и к парадигматическому уровню.

Не менее важно для Тодорова и Якобсона и такое качество поэтического языка, как а р х е т и п и ч н о с т ь когнитивных (синонимических или антонимических) рядов (и их вербальных репрезентантов), позволяющих

играть с вербальными и смысловыми массами, «повторять» их, модифицируя, и, тем самым, актуализировать неосознаваемые смыслы.

Следует отметить в связи с этим, что повторы как чередование определенных вербально-смысловых компонентов играют, как показывают современные исследования, весьма важную роль в формировании того, что Ц. Тодоров называет внутренней когерентностью и что следовало бы называть *цельностью поэтического дискурса*. По-видимому, гармонический центр, вокруг которого происходит распределение повторов (некоторых симметричных фрагментов) не только в художественной (поэтической и прозаической), но и в нехудожественной речи (даже диалектной), является когнитивным центром, чья периферия также строится с учетом повторяемости/симметричности.

Солидаризируется Ц. Тодоров и с той точкой зрения Якобсона, согласно которой лирическая поэзия есть по преимуществу эмотивно ориентированная поэзия. Или, иначе говоря, она есть поэтическая Я-речь, ориентирующаяся на метафорическое существование в противовес прозаической метонимической речи (Ты-речи). Отметим в связи с этим, что использование таких двух маркеров для характеристики поэтической и прозаической речи позволяет, по-видимому, не только ограничивать один жанр от другого (точнее говоря, один к о г и о т и п / с е м и о т и п о т другого), но и судить о спецификации этих маркеров в той или иной национальной (этнической) литературе: например, если в русской поэзии разрешены любые семантические деформации (слова и, тем самым, метафоры), то в армянской — разрешено лишь канонизированное (шаблонизированное) использование слова (метафоры). Если в русской поэзии слово стремится к субъективности и даже к сверхсубъективности, являющихся причиной деформаций, то в армянской — слово стремится стать безличным или, по крайней мере, находится в промежутке между Я и Ты-речью. Очевидно, такое распределение ролей слова связано не в малой степени с характером временного континуума русских и армян: для первых прошлое, настоящее и будущее резко противопоставлены, для вторых — совмещены, причем прошлое воспринимается как часть настоящего.

Не менее близка Ц. Тодорову и мысль Якобсона о «множественности систем, функционирующих в языке» (стр. 358; см. в связи с этим также: Р. Якобсон. Работы по поэтике. Москва, 1987) или, иначе говоря, о «двойниках» языка: естественный (натуральный) язык противопоставляется «языкам» вторичных знаковых систем. Именно учет существования этих «двой-

ников» дает возможность, по мнению Ц. Тодорова, уяснить суть не только нейтральных и экстравагантных дискурсов (типа хлебниковского; ср., однако, оценку его как графоманского А. Жолковским), представленных в художественной литературе, но и аналогичных дискурсов в кинематографе и живописи.

Вне всякого сомнения, вполне приемлемыми для Ц. Тодорова оказываются и утверждения Якобсона относительно того, что смыслы (художественной) литературы (и, в частности, поэзии) могут быть выявлены, исходя из языка и только из него. Иначе говоря, художественная литература (поэзия) является инструментом своего собственного объяснения, хотя и не в силах объяснить себя до конца, ибо индивидуальные содержания (а точнее — смыслы, индивидуальные проекции) ускользают от фиксации средствами какого-либо метаязыка.

Пожалуй, именно этот фрагмент рассуждений Тодорова-Якобсона допустимо оспорить. Как это ни парадоксально, но рассмотрение художественной литературы в качестве инструмента своего собственного объяснения является в полной мере редукционистским. Она оказывается совокупностью дискурсов, чьи вербализмы и смыслы открыты лишь профессионалу-интерпретатору (герменевтику). Его «проживание слова» (по М. Хайдеггеру) является наиболее достоверным и, тем самым, наиболее авторитетным (каноническим). Иными словами, адекватное понимание и интерпретация художественных коммуникатов возможны лишь в рамках днады «текст-реципиент-исследователь». Другие возможности рецепции, например, в рамках «текст-реципиент-неисследователь», очевидно, не принимаются во внимание. Равно как и взаимосвязи в рамках триады «автор-текст-читатель», экспериментальное изучение которой позволяет считать, что качество и характер «проживания слова» обусловлены психотипами (лингвотипами/семиотипами) воспринимающих и продуцирующих текст (а он, в свою очередь, есть не что иное, как средство опредмечивания когнитивно-эмотивных структур личности продуцирующего и личности воспринимающего), что лингвоанализ процесса понимания и формулирования смысла художественного коммуниката следует дополнять и психоанализом этого процесса (о важности психоанализа слова в когнитивно-эмотивном аспекте см., например: Г. Башляр. Психоанализ огня. Москва, 1993), что на ряду с реляционной семантикой существует и «рецепционная семантика» (и не известно еще какая из них важнее).

Трудно согласиться и с тем, что только «чтение Пушкина через Маяковского» (стр. 360) приводит, как полагает Ц. Тодоров, к нетривиальным результатам. Такие же результаты возможны и в том случае, когда используется другой ход: «Пушкин читает Маканна» (см. в связи с этим: Ю. Н. Караулов. Словарь Пушкина и эволюция русской языковой способности. Москва, 1992), но, конечно, в том лишь случае, если признается реальность существования и реляционной, и «рецепционной» семантики, если не текст объясняет сам себя, а текст — рассматриваемый как ассоциативно-вербальная и прагматическая сеть — объясняет другой текст.

Относительно высказываемых в «Перспективах» идей можно, по-видимому, сказать следующее: сопоставляя классическую и романтическую концептуальные системы, Ц. Тодоров пытается — и весьма успешно — выявить их телеологические установки. Первая, по его мнению, ориентирована на воспроизводство тождественных единичностей (на воспроизводство образца), вторая — на воспроизводство нетождественных единичностей (на амплификацию уникальности). Иными словами, классическая художественная литература есть, по преимуществу, норма, а романтическая художественная литература есть, по преимуществу, отклонение (не норма; эта литература сугубо ориентирована на поиск отклонений и в означаемом, и в означающем).

Ц. Тодоров считает, что если классической художественной парадигмой предполагается переходность искусства, а романтической — переходность и искусства, и языка, то в современной ситуации наиболее важным и продуктивным (для анализа) является гетерологический/гетерологический подход, толерантный к поливалентным (многообразным) способам означивания. Эти соображения Ц. Тодорова имеют непосредственное отношение к тому состоянию современной русской литературы, которое может быть охарактеризовано как состояние когнитивной катастрофы (распада базовых мировидческих и креативных структур). Эта альтернативная литература (см. по этому поводу: Русская альтернативная поэзия XX века. Москва, 1990), противопоставляющая себя всей прежней классической литературе, базируется, насколько об этом можно судить, на признании принципа непереходности/нетранзитивности искусства и языка, причем этот принцип формулируется очень жестко (я сказал бы даже, что литератор-альтернативист рассматривает и самого себя как существо в высшей степени непереходное/нетранзитивное).

И последнее: разделы книги Ц. Тодорова об интеллектуальных приключениях-странствиях — от Аристотеля до Бл. Августина — понятия знака,

авантюрно-детективной истории западной семиотики, «блеске и нищете» риторики (Дю Марсе — Бозе — Фонтанье) — о ее характере и «нарядах» Ц. Тодоров рассказывает почти по-бальзаковски — и о наступлении четвертой риторической эры, эстетике романтизма (самыми интригующими фигурами оказываются у Ц. Тодорова не Шлегели и Гете, а Новалис, Мориц и Мейер) как эстетике символического — хочется читать и перечитывать. Словом, спасибо Ц. Тодорову и переводчику его «Теории символа» Борису Нарумову.

Ю. А. Сорокин

ТЕОРИИ СИМВОЛА

Иветан Толопов

Пояснения к заглавию книги

Тема нашей книги — *символ*, но не как слово, а как предмет. Читатель найдет в ней не историю термина *символ*, а ряд исследований, посвященных тем, кто размышлял когда-то над определенными фактами, которые в наше время чаще всего зачисляются в разряд «символических». Кроме того, поскольку в большинстве случаев речь пойдет о теориях именно *словесного* символа, последний будет, как правило, противопоставляться знаку. Рассмотрение различных способов осмысления и различных определений того, что называется «символическим фактом», и составляет содержание нашей книги. По этой причине мы не видим смысла давать на первой же странице предварительное определение символа; достаточно указать на то, что символическая значимость может наслаиваться на прямое значение слов и что в определенных областях использования языка, например в поэзии, к символизации прибегают чаще, чем в иных. Понятие символа нельзя изучать изолированно, поэтому на страницах этой книги не реже, чем о символе, будет идти речь о таких понятиях, как знак и интерпретация, практическая польза и наслаждение, тропы и фигуры, подражание и красота, искусство и мифология, партиципация и подобие, сгущение и смещение, а также о некоторых других понятиях.

Если придать слову *знак* родовой смысл, который включал бы в себя и смысл слова *символ* (то есть рассматривать символ как особый вид знака), тогда можно считать, что анализ символов находится в ведении общей теории знаков, или семиотики, а наше исследование относится к истории семиотики. Однако еще раз напомним, что мы изучаем символ как предмет, а не слово.

Теоретическая рефлексия по поводу знака представлена в рамках различных и даже не связанных друг с другом традиций: философия языка, логика, лингвистика, семантика, герменевтика, риторика, эстетика, поэтика. Разобоченность дисциплин и разнообразие терминологии заслонили от нас единство одной из самых богатых традиций в западноевропейской истории. Я попытался

показать прежде всего непрерывность этой традиции и лишь изредка обращался к авторам, использовавшим термин *семиотика*.

Слово *теория* нужно понимать в широком смысле. В нашей книге она противопоставлена скорее «практике», чем «нетеоретической рефлексии». В большинстве случаев теории прошлых эпох, о которых пойдет речь, не вписывались в рамки какой-либо одной науки (к тому же еще не возникшей), и способ их изложения не имеет ничего общего с «теорией» в строгом смысле слова.

Форма множественного числа слова *теория* в названии книги не случайна. Прежде всего это означает, что мы имеем дело с несколькими конкурирующими описаниями сферы символического. Вместе с тем отсутствие при данном слове каких-либо определений указывает на частичный характер нашего исследования. Эта книга отнюдь не является полной историей семиотики или даже ее части. В ней рассматриваются не все теории символа и, может быть, даже не самые важные, что объясняется как личными предпочтениями автора, так и ограничениями почти физического характера: исследуемая мною традиция настолько богата, что если рассматривать ее проявления во всех странах Запада, не ограничиваясь одной страной, то для ее изучения не хватит и человеческой жизни. В лучшем случае мне удалось написать лишь несколько глав из истории западной семиотики.

Однако утверждать, что выбор материала случаен, было бы лицемерием или наивностью. На самом деле за основу изложения я взял период *кризиса* — конец XVIII в. В это время рефлексия по поводу символа претерпевает глубокие изменения (хотя и подготовленные предшествующим длительным развитием): господствовавшая на Западе в течение столетий концепция уступает место другой — на мой взгляд, продолжающей свое победное шествие и ныне. Поэтому, ограничившись временным отрезком протяженностью примерно в пятьдесят лет, можно подвергнуть анализу как старую концепцию (ради удобства я часто именую ее «классической»), так и новую, которую я назвал «романтической». Насыщенность важными для истории семиотики событиями этого сравнительно короткого промежутка времени и натолкнула меня на мысль взять ее за основу изложения.

Выбор отправной точки исследования объясняет и композицию книги. Первая глава не имеет непосредственного отношения к вышеозначенным проблемам и скорее напоминает страницы учебника, поскольку в ней излагается общее семиотическое наследие, доступное для всех. Поэтому в качестве отправного был выбран момент, представляющийся мне особенно важным (и также критическим): зарождение семиотики в трудах Бл. Августина.

В следующих четырех главах рассматриваются различные аспекты «классической» доктрины в двух частных областях — в риторике и эстетике. Я не стал вдаваться в историю герменевтики, ее изучение дало бы сходные резуль-

таты. Кроме того, в первой из указанных глав содержится краткий обзор проблематики книги в целом.

Шестая, самая большая, глава также имеет обзорный и обобщающий характер. В ней сделана попытка обобщить и систематизировать новую доктрину, возникшую в результате кризиса; я описываю ту ее разновидность, которая, по моему мнению, пережила настоящий расцвет, а именно немецкий романтизм. Как и в первой главе, здесь много цитат — думается, читателю полезно иметь перед глазами анализируемые тексты, особенно если учесть, что они никогда не публиковались вместе и в большинстве своем на французский язык не переводились. К тому же, хотя эта книга не антология, мне бы хотелось, чтобы ее могли использовать и как документальный источник.

В следующих четырех главах в основном рассматриваются авторы, чье творчество началось после кризиса, разразившегося в эпоху романтизма. Однако эти главы ни в коей мере не сводятся к описанию новых видоизменений все тех же подходов. Для анализа были выбраны труды наиболее авторитетных ученых нашего времени, которые задают новые направления исследований. Их взгляды, не укладываясь в рамки великой дихотомии классики/романтики, не проясняют картины, а наоборот, еще больше осложняют ее.

В рамках каждого периода я выбрал ту сферу знаний, анализ которой представляется наиболее интересным. Не исключено, что в результате такого отбора при чтении книги может возникнуть впечатление бессвязности. В первой главе говорится о семиотике, в двух следующих — о риторике; затем следуют три главы, посвященные эстетике, а в последних четырех речь идет о дисциплинах, относимых ныне к сфере гуманитарных наук: об антропологии, психоанализе, лингвистике, поэтике. Но одна из моих задач как раз и заключается в том, чтобы показать единство проблематики, скрывающейся за разнообразием традиций и терминологии.

Большое число рассматриваемых теорий придает книге характер исторического исследования. Я бы определил ее жанр как жанр «исторической фантастики», не будь у меня подозрения, что так обстоит дело с любым историческим исследованием и что подобное мнение совпадает с внутренним убеждением любого историка. Факт истории, являющийся на первый взгляд чисто объективной данностью, на поверку оказывается полностью сконструированным. Придерживаясь этой, по-видимому, неизбежной мысли, в ходе работы над книгой я принял два следующих решения. С одной стороны, мне хотелось написать историю утверждения идей, а не историю их возникновения, поэтому я решил проанализировать идеи в момент их *восприятия*, а не *формулирования*. С другой стороны, я не думаю, что идеи сами по себе способны порождать другие идеи, поэтому, не затрагивая иных областей знания, в которых я разбираюсь

плохо, я решил показать, каким образом изменение в идеях можно связать с изменением в идеологии и в обществе.

Должен добавить, я не считаю себя беспристрастным историком. Мне пришлось заняться теориями символа прошлых эпох в связи с собственными исследованиями в области языкового символизма, и я принялся за изучение этих теорий в своекорыстных целях, ища объяснение фактам, которые я наблюдал, но не понимал. Поэтому у авторов прошлого я взял то, что мне показалось самым важным, сохранив интерес и для нашего времени. Конечно, это предательство, но я утешаю себя тем, что по-настоящему можно предать только живых людей.

Я писал эту книгу не для специалистов (то есть не для тех, кто является только специалистом) и потому постарался максимально упростить неизбежный в работах такого рода аппарат ссылок и примечаний. Но и в таком редуцированном виде он позволяет найти цитируемые источники и другие исследования по данному вопросу. Всякий раз, когда это было возможно, я цитировал иноязычные тексты во французских переводах, изменяя последние в сторону большей буквальности и унифицируя терминологию¹.

¹ В русском тексте в целях сохранения единства терминологии цитаты во многих случаях даются в переводе с французского с отсылкой на опубликованный русский перевод, если он есть; к сожалению, не все цитаты удалось идентифицировать из-за отсутствия точных указаний в тексте автора или из-за недоступности французских переводов некоторых произведений. — *Прим. перев.*

I.

Рождение
западной семиотики

Частные традиции: Семантика. Логика. Риторика. Герменевтика. *Синтез* Бл. Августина. Определение и описание знака. Классификация знаков: 1. В зависимости от способа передачи сообщения. 2. В зависимости от происхождения и употребления знаков. 3. В зависимости от социального статуса знаков. 4. В зависимости от природы символической связи. 5. В соответствии с природой обозначаемого — знака или предмета: а) буквы; б) металлингвистическое употребление знаков. *Некоторые выводы.*

Многообещающее название этой главы обязывает меня сразу же ввести одно ограничение. Я исхожу из общего понятия о семиотике, в котором для нас важны два аспекта: во-первых, когда мы занимаемся семиотикой, целью нашего дискурса является познание, а не поэтическая красота или чисто спекулятивные построения; во-вторых, объектом семиотики являются самые различные виды знаков, а не только, например, слова. Насколько мне известно, эти два условия впервые были соблюдены в трудах Бл. Августина, однако вовсе не он изобрел семиотику. Более того, можно даже сказать, что он вообще почти ничего не изобретал, а лишь комбинировал идеи и понятия самого различного происхождения. Таким образом, наша задача состояла в том, чтобы обратиться к «источникам» этих идей и понятий, которые можно найти как в теории грамматики и риторики, так и в логике и т. д. Однако мы не задавались целью написать полную историю каждой из этих дисциплин вплоть до эпохи Августина, даже если семиотика испытала их сильное влияние на последующих этапах своего развития. Традиция, предшествующая Августину, рассматривается нами лишь в той мере, в какой он использует ее в своих построениях; отсюда может возникнуть впечатление, — конечно, обманчивое, — что вся античность ведет к Августину. Разумеется, это не так. Скажем, если в нашей книге не рассматривается философия языка эпикурейцев, то лишь потому, что ее влияние на семиотику Августина было незначительным.

Этими же соображениями обусловлен и план изложения: сначала рассматриваются предшественники Августина (распределение авторов по разделам обусловлено скорее стремлением обеспечить связность изложения, чем их принадлежностью к действительно существовавшим отдельным традициям), затем следует анализ собственно семиотики Августина.

ЧАСТНЫЕ ТРАДИЦИИ

Семантика

Я должен извиниться, что начинаю свой обзор с Аристотеля, к тому же это имя будет постоянно фигурировать в нескольких разделах. В данный момент меня интересует его теория языка в том виде, как она сформулирована, в частности, в первых главах трактата «Об истолковании». Следующий отрывок представляется мне ключевым:

«Звуки, издаваемые голосом, являются символами душевных состояний, а написанные слова — символами слов, произнесенных голосом. И подобно тому, как письмена у разных народов не одни и те же, так и произносимые слова не одни и те же, хотя душевные состояния, непосредственными знаками которых являются эти выражения, одинаковы у всех, как одинаковы и предметы, образами которых являются эти состояния» (16a)¹.

В приведенном отрывке, если сравнить его с другими, содержащими аналогичные рассуждения, можно выделить несколько утверждений.

1. Аристотель говорит о *символах*, частным случаем которых являются слова. Запомним этот термин. Его синонимом во втором предложении выступает термин *знак*; знаменательно, однако, его отсутствие в определении, которым начинается приведенная цитата. Вскоре мы убедимся, что «знак» у Аристотеля имеет свой специальный смысл.

¹ Ср. перевод Э. Л. Радлова в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 2. М., «Мысль», 1978, с. 93: «Итак, то, что в звукосочетаниях, — это знаки представлений в душе, а письмена — знаки того, что в звукосочетаниях. Подобно тому как письмена не одни и те же у всех [людей], так и звукосочетания не одни и те же. Однако представления в душе, непосредственные знаки которых суть то, что в звукосочетаниях, у всех [людей] одни и те же, точно так же одни и те же предметы, подобия которых суть представления». В этом переводе не передано различие между *σύμβολα* «символы» в первом предложении и *σημεία* «знаки» во втором. «Представления в душе» в русском переводе и «состояния души» (*états d'âme*) во французском являются весьма приблизительными соответствиями греч. *παθημάτων ἐν τῇ ψυχῇ* (*τῆς ψυχῆς*), собственно «претерпеваемое в душе». — *Прим. перев.*

2. В качестве примера символа Аристотель приводит такую его разновидность, как слово, определяемое отношением между тремя элементами: звуками, душевными состояниями и предметами. Второй элемент служит посредником между не связанными напрямую первым и третьим, способствуя таким образом установлению двух отношений, так же различных по природе, как различны и сами элементы. Предметы одинаковы всегда и везде; одинаковы и душевные состояния, независимые от того или иного индивида. Следовательно, душевное состояние и предмет связаны отношением мотивации или, выражаясь словами Аристотеля, одно является *образом* другого. Напротив, звуки не одинаковы у разных народов, их связь с душевными состояниями не мотивирована; одно означает другое, не являясь его образом.

Приведенные положения Аристотеля следует рассматривать в свете многовековой полемики о познавательной потенции имен и связанной с ней проблемы естественного или конвенционального происхождения языка. Наиболее известное изложение этой контroversы дал Платон в диалоге «Кратил». Основное внимание в полемике уделялось когнитивным проблемам и проблеме происхождения языка; в данном случае эти проблемы нас не интересуют, к тому же они рассматривались на примере одних только слов, а не знаков любого вида. Однако важно выделить две основные позиции в споре о сущности знака, ибо здесь возможны два рода утверждений (и оба они действительно делались): по своему происхождению знаки естественны или условны. Такую формулировку мы видим уже у Аристотеля, присоединившегося к гипотезе о конвенциональной сущности знака. Соответствующие высказывания встречаются у него неоднократно; именно положение об условном характере знака позволяет отличать человеческую речь от криков животных, которые тоже производятся голосом и тоже могут быть истолкованы:

«Условность значения заключается в том, что ничто по природе не является именем, оно только тогда является таковым, когда нечто становится символом, ибо если нечленораздельные звуки, подобные крикам животных, что-то даже и значат, тем не менее ни один из них не составляет имени» (там же)¹.

Итак, Аристотель подразделяет символы на (условные) «имена» и (естественные) «знаки». Отметим в связи с этим, что в «Поэтике» (1456b) он при-

¹ Ср. с переводом Э. Л. Радлова в ук. кн., с. 94: «[Имена] имеют значение в силу соглашения, ведь от природы нет никакого имени. А [возникает имя], когда становится знаком, ибо членораздельные звуки хотя и выражают что-то, как, например, у животных, но ни один из этих звуков не есть имя». — *Прим. перев.*

водит другое основание для различия звуков человеческой речи и звуков, издаваемых животными. Дело в том, что последние не могут сочетаться, образуя более крупные единицы, наделенные значением. Однако это положение, по-видимому, не было воспринято античной мыслью (отметим, что мысль Аристотеля развивалась в том же направлении, что и теория двойного членения).

Добавим, что, обосновывая немотивированность связи между звучанием и смыслом, Аристотель привлекал к рассмотрению такие явления, как полисемия и синонимия, в которых сущность этой связи выступает особенно ясно. Он неоднократно высказывался по этому поводу, например, в трактате «О софистических опровержениях» (165а) и в «Риторике», убедительно показав, что смысл и референт не совпадают:

«Неточно утверждение Брисона, будто не существует непристойных слов, поскольку, мол, скажем ли мы так или этак, смысл от этого не изменится. Такое мнение ошибочно, ибо данное слово может быть более точным, более подобным, более подходящим, чем другое, чтобы представить предмет нашему взору» (Риторика, III, 1405¹; ср. сходные рассуждения в «Физике», 263b).

В ряде текстов встречается более общий, но и более сложный по своей семантике термин *логос*, которым обозначается то, что значит само слово в противопоставлении предмету (ср., например, определение, данное в «Метафизике», 1012 а: «Понятие, обозначаемое именем, само является определением предмета»)².

3. Хотя в качестве типичного примера символов Аристотель приводит прежде всего слова, они не единственная их разновидность (именно поэтому его высказывания выходят за рамки чисто языковой семантики); вторым примером являются буквы. Мы не будем особо распространяться о вторичной роли букв по сравнению со звуками (эта тема подробно разработана в трудах Ж. Деррида). Отметим лишь следующее: трудно себе представить, каким образом тройное членение (звуки — душевные состояния — предметы) применимо к особому рода символам, каковыми являются буквы; ведь

¹ Ср. перевод Н. Платоновой в кн.: Античные риторики. М., Изд-во Московского ун-та, 1978, с. 131: «... неверно утверждение Брисона, будто нет ничего дурного в том, чтобы одно слово употребить вместо другого, если они значат одно и то же. Это ошибка, потому что одно слово более употребительно, более подходит, скорей может представить дело перед глазами, чем другое». — *Прим. перев.*

² Ср. перевод А. В. Кубицкого в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 1. М., «Мысль», 1975, с. 143: «Определение основывается на необходимости того, чтобы сказанное им что-то значило, ибо определением будет обозначение сути (*logos*) через слово». — *Прим. перев.*

здесь можно говорить лишь о двух элементах — о написанных словах и о произнесенных.

4. Необходимо сделать пояснение и по поводу понятия *душевное состояние*, занимающего центральное место в анализе Аристотеля. Прежде всего подчеркнем, что речь идет о психической сущности — о том, что находится не в слове, а в душе говорящего. Вместе с тем несмотря на то, что душевное состояние является фактом психики, оно никоим образом не индивидуализировано, поскольку одинаково у всех людей. Таким образом, эта сущность относится скорее к сфере социальной и даже универсальной, а не индивидуальной «психологии».

Остается еще одна проблема, которую мы только сформулируем за неимением возможности заняться ею подробно. Это проблема отношения между «душевными состояниями» и значимостью (*significance*) слова, как оно понимается, например, в «Поэтике», где имя определяется как «соединение значащих звуков» (1457a)¹. По-видимому (не хочу, однако, утверждать это категорически), тут уместно говорить о двух состояниях языка — языка в потенции, рассматриваемого в «Поэтике» вне какого-либо психологического аспекта, и языка в действии, рассматриваемого в трактате «Об истолковании», где смысл становится переживаемым смыслом. Как бы то ни было, существование значимости ограничивает психическую природу смысла вообще.

Таковы первые результаты нашего анализа. Вряд ли мы можем говорить о наличии у Аристотеля сложившейся семиотической концепции; он верно определяет символ как понятие более широкое, чем слово, однако нельзя сказать, что он серьезно занимался проблемой неязыковых символов или дал описание всего разнообразия языковых.

Другой повод для размышлений о природе знака дает нам философия стоиков. Как известно, ознакомление с их идеями крайне осложнено, поскольку мы располагаем лишь фрагментами текстов — да и то извлеченными из произведений авторов, в большинстве своем враждебно настроенных по отношению к стоикам. По этой причине мы ограничимся рядом кратких замечаний. Наиболее значительный фрагмент содержится в трактате Секста Эмпирика «Против ученых», VIII, 11-12:

«Стоики утверждают, что есть три взаимосвязанные вещи: означаемое, означающее и предмет. Из них означающее — это звук, например, “Дион”, означаемое — это сама вещь, открывающаяся в слове и воспринимаемая

¹ Ср. перевод М. Л. Гаспарова в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., «Мысль», 1975, с. 668: «Имя есть звук сложный, значащий, без [признака] времени и такой, части которого сами по себе незначащие...». — *Прим. перев.*

как существующая в зависимости от нашей мысли, однако варвары не понимают ее, хотя и способны слышать произносимое слово; предмет же есть нечто, существующее вне нас, например, сам Дион. Две из этих вещей телесны — звук и предмет, а одна вещь бестелесна, а именно, означаемая сущность, то, что может быть высказано (*лектон*) и является истинным или ложным»¹.

Отметим наиболее важные моменты в приведенном отрывке.

1. Здесь появляются термины *означающее* и *означаемое* (причем в ином, чем у Ф. де Соссюра смысле), зато отсутствует термин *знак*, что, как мы покажем ниже, не случайно. В качестве примера приводится слово, точнее, — имя собственное; никаких указаний на существование других видов символов нет.

2. Как и у Аристотеля, здесь постулируется одновременное существование трех категорий; примечательно, что и у Аристотеля, и у стоиков предмет, будучи внешним по отношению к языку, остается, тем не менее, необходимой частью определения. Истолкования первого и третьего элементов, т. е. звука и предмета, в обоих описаниях практически совпадают.

3. Если и есть различие, то оно касается термина *лектон* (высказываемое или означаемое). В современной литературе суждений о природе этой сущности более, чем достаточно — однако отсутствие определенных выводов заставляет нас сохранить в переводе греческий термин.

Прежде всего следует отметить, что «бестелесный» статус *лектона* — явление необычное для последовательно материалистической философии стоиков. Следовательно, его нельзя толковать как впечатление души, даже если оно условно; такие впечатления (или «душевные состояния») у стоиков всегда телесны; напротив, «предметы» не обязательно принадлежат миру, воспринимаемому чувствами — они могут быть как физическими, так и психическими. *Лектон* пребывает не в душе говорящих, а в самом языке. Показательно упоминание о варварах: они слышат звуки и видят произносящего их человека, но им не известен *лектон*, т. е. тот факт, что эти звуки вызывают представление о данном предмете. *Лектон* — это способность

¹ Ср. перевод А. Ф. Лосева в кн.: Секст Эмпирик. Соч. в 2-х т. Т. 2. М., «Мысль», 1976, с. 153: «Первое мнение, как известно, возглавляют стоики, говорящие, что три [элемента] соединяются вместе: обозначающее, означаемое и предмет (*τὸ τυχόν*), причем обозначающее есть слово, как, например, слово "Дион". Обозначаемое есть сама вещь, являемая словом; и мы ее воспринимаем как установившуюся в нашем разуме, варвары же не понимают ее, хотя и слышат слово. Предмет же есть находящееся вне, как, например, сам Дион. Из этих элементов два телесны, именно звуковое обозначение и предмет, одно же бестелесно, именно означаемая вещь и словесно выраженное (*λεκτόν*), которое бывает истинным или ложным». — *Прим. перев.*

первого элемента (звука) называть третий (предмет). В этом свете чрезвычайно показателен выбор в качестве примера имени собственного — в отличие от других слов, оно не имеет смысла, но, подобно им, способно называть. *Лектон* зависит от мысли, но не совпадает с ней; он не концепт и уж, конечно, не платоническая идея (высказывалось и такое мнение). *Лектон* — это скорее то, на что опирается мысль. Поэтому и внутренние связи между тремя элементами не те же, что у Аристотеля; стоики уже не выделяют двух радикально отличных отношений (отношение означивания и отношение отображения): *лектон* — это нечто, позволяющее звукам соотноситься с предметами.

4. Слова Секста Эмпирика о возможности *лектона* быть истинным или ложным побуждают нас усматривать в нем свойства высказывания, однако приведенный пример — отдельное слово — направляет мысль в иное русло. В данном случае другие фрагменты, приводимые Секстом и Диогеном Лаэртским, позволяют нам несколько прояснить суть дела.

С одной стороны, *лектон* может быть полным (высказывание) или неполным (слово). Прочитируем текст Диогена:

«Стоики различают полные и неполные лектоны. Последние — это те, выражение которых неполное, например, “пишет”. Спрашивается, кто пишет? Полными являются те лектоны, смысл которых полный: “Сократ пишет”» (О жизни... VII, 63)¹.

Подобное различие проводил и Аристотель. Оно важно для грамматической теории частей речи, но о ней мы говорить не будем.

С другой стороны, высказывания не обязательно должны быть истинными или ложными. Это верно лишь в отношении утвердительных предложений, но наряду с ними имеются и такие виды высказываний, как императив, вопрос, клятва, проклятие, предположение, вокатив и т. д. (*там же*, 65); все они были хорошо известны в рассматриваемую эпоху.

Общий вывод таков: как и в отношении Аристотеля, мы не можем говорить о наличии у стоиков эксплицитной семиотической теории; пока лишь один языковой знак и только он привлекает внимание философов.

¹ Ср. перевод М. Л. Гаспарова в кн.: Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., «Мысль», 1966, с. 266: «Высказывания бывают законченные и недостаточные. Недостаточные высказывания — это те, которые произносятся в незавершенном виде, например, “Пишет”. Спрашивается: кто пишет? Законченные высказывания — это те, которые произносятся в завершенном виде, например, “Сократ пишет”». — *Прим. перев.*

Мы допускаем некоторую вольность, выделяя «Семантику» и «Логика» в независимые разделы, ведь античные авторы такого различия не проводили. Однако это позволяет нам подчеркнуть автономность произведений, в которых с точки зрения современных исследователей обсуждаются сходные проблемы. Круг авторов, чьи высказывания мы подвергнем анализу, остается тем же.

Аристотель изложил логическую теорию знака в «Первой аналитике» и в «Риторике». Обратимся прежде всего к его определению знака:

«Сущность, чье существование или создание предполагает существование или создание другой вещи, предшествующей первой или следующей за ней, есть знак создания или существования другой вещи» (Первая аналитика, 70ε)¹.

Примеру, иллюстрирующему такое понимание знака, была суждена долгая жизнь:

Наличие у женщины грудного молока — знак того, что она родила.

Приведенное определение знака необходимо поместить в соответствующий контекст. Для Аристотеля — это неполный силлогизм без вывода. Одна из посылок (случай, когда другая также отсутствует, будет рассмотрен ниже) служит знаком; отсутствующий вывод есть его означаемое. Здесь следует, однако, внести первое уточнение: для Аристотеля приведенный силлогизм ничем не отличается от обычного — типа «если все люди смертны...» и т. д. Сегодня мы знаем, что это не так; традиционный силлогизм описывает соотношение предикатов внутри суждения (или соотношение предикатов соседних суждений), в то время как приведенный пример относится к пропозициональной, а не предикатной логике; отношения между предикатами в этом случае не релевантны, важны лишь отношения между суждениями. Этот тип силлогизма, охватывающий случаи вроде упомянутого, в античной логике получил наименование «гипотетического».

В приведенном силлогизме совершается переход от одного суждения («у этой женщины есть молоко») к другому («эта женщина родила»), а не от предиката к предикату (от «смертны» к «людям»). Данный факт имеет существенное значение: тем самым мы совершаем переход от субстанции к событию, а это в значительной мере облегчает привлечение к анализу неязыковых символов. Вместе с тем мы видим, что в определении Аристотеля речь идет о предметах, а не суждениях (обратное наблюдается в других со-

¹ Ср. перевод Б. А. Фохта в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 2. М., «Мысль», 1978, с. 252: «... то, при наличии чего вещь существует или при появлении чего она раньше или позже появляется, и есть знак появления или существования». — *Прим. перев.*

чинениях). Стало быть, нет ничего удивительного в том, что Аристотель рассматривает затем неязыковые знаки, а именно — визуальные (*там же*, 70b), и приводит следующий пример: большие конечности у льва могут быть знаком храбрости. Аристотель рассуждает тут скорее в эпистемологическом, чем в семиотическом плане, поскольку задается вопросом, можно ли получить какие-то знания, рассматривая те или иные знаки; с этой точки зрения он проводит различие между необходимым знаком (*tekmeíon*) и знаком всего лишь вероятным. Эту линию рассуждения мы также не будем рассматривать.

Другая классификация знаков Аристотеля основана на значении предиката каждого суждения. «Среди знаков одни представляют отношение единичного к общему, другие — общего к частному» (Риторика, I, 1357b)¹. Пример с женщиной, которая родила, иллюстрирует второй случай, а примером первого типа знака может быть следующее суждение:

знаком того, что ученые справедливы, является то, что Сократ был ученым и справедливым.

И в этом случае мы видим, какой вред приносит смешение предикатной и пропозициональной логики: Сократ действительно единичен по отношению к общему (быть ученым, быть справедливым); напротив, факты «у женщины есть молоко» и «женщина родила» относятся к одному и тому же логическому уровню — это две «частности» по отношению к общей закономерности: «если у женщины есть молоко, значит она родила».

В плане речи знаки представляют собой подразумеваемые суждения, но Аристотель предупреждает нас: не всякое подразумеваемое суждение репрезентируется «знаком». В действительности существуют имплицитные суждения, в основе которых лежат или общие для всех людей знания, или логика лексических значений («например, когда говорят, что некто есть человек, тем самым говорят одновременно, что он животное, что он одушевленное, двуногое существо и что он наделен разумом и знаниями». Толика, 112a²); иными словами, суждения могут быть синтетическими и аналитическими. Для существования знака нужно нечто большее, чем этот имплицитный смысл, однако Аристотель не уточняет, что именно.

¹ Ср. перевод Н. Платоновой в ук. кн., с. 22: «Что касается признаков (*semeia*), то одни из них имеют значение общего по отношению к частному, другие — частного по отношению к общему; из них те, которые необходимо ведут к заключению, называются явными доказательствами (*tekméria*)». — *Прим. перев.*

² Ср. перевод М. И. Иткина в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 2. М., «Мысль», 1978, с. 382: «тот, кто сказал, что это человек, сказал также, что он существо живое, и одушевленное, и двуногое, и способное мыслить и познавать». — *Прим. перев.*

Теория логического знака нигде не соприкасается с теорией языкового символа (как и с теорией риторического тропа, в чем мы убедимся позже). Даже терминология различна: в одном случае говорится о знаке, в другом — о символе.

То же самое можно сказать о стоиках. Вот как пересказывает их идеи Секст Эмпирик:

«Стоики, желая установить понятие знака, говорят, что знак — это суждение, которое, будучи антецедентом в главной посылке, позволяет обнаруживать консеквент... Они называют антецедентом первое суждение большой посылки силлогизма, которое начинается истиной и кончается истиной. Оно позволяет обнаружить консеквент, ибо суждение “у женщины есть молоко”, по-видимому, указывает на суждение “она зачала” в следующей большой посылке силлогизма: если у женщины есть молоко, то она зачала» (Три книги Пирроновых положений, II, XI, 104, 106)¹.

В этом отрывке мы находим многое из рассуждений Аристотеля, даже ключевой пример — тот же. Теория знака примыкает у стоиков к теории доказательства; их также в первую очередь интересует природа знания, которое можно извлечь из знаков. Единственное, хотя и важное, отличие заключается в том, что стоики, занимаясь логикой суждений, а не логикой классов, хорошо представляли себе логические свойства этого типа умозаключений. Последствия такого предпочтительного внимания к суждению удивительны: как мы уже отмечали по поводу Аристотеля, именно по этой причине философы стали уделять пристальное внимание тому, что мы назвали бы теперь неязыковыми знаками. Логика классов Аристотеля «соответствует философии субстанции и сущности» (Б. Бланше), пропозициональная же логика рассматривает факты в их становлении, как события. Но оказывается, именно события (а не субстанции) можно трактовать как знаки. Следовательно, изменение объекта познания (переход от классов к суждениям) влечет за собой расширение области исследования (к языковым фактам добавляются неязыковые).

Отсутствие всякой связи этой теории с предыдущей (т. е. с теорией языка) тем более бросается в глаза, что в обоих случаях используется сходная терминология. Было замечено, что разрабатывая семантическую теорию, стоики говорили не о знаке, а только об означающем и оз-

¹ Ср. перевод А. Ф. Лосева в ук. кн.; т. 2, с. 281: «стоики, желая установить понятие знака, говорят, что знак — “суждение, руководящее правильной связью и обнаруживающее заключение”... Руководящим они называют то, что предшествует этой связи, начатой от истинного и кончающейся истинным. Оно обнаруживает заключение, как, например, выражение: “эта женщина имеет молоко”, по-видимому, обнаруживает то, что “она зачала”, в такой связи: “если эта женщина имеет молоко, то она зачала”». — *Прим. перев.*

начаеом, тем не менее сходство двух теорий поразительное, и скептик Секст не преминул его подчеркнуть. Именно его критика, выявившая необходимость увязывания между собой различных теорий знака, представляют собой следующий важный шаг на пути к созданию семиотики. Секст делает вид, что верит, будто речь идет об одном и том же «знаке» в обоих случаях, однако сравнивая пару *означающее - означаемое* с парой *антецедент - консеквент*, он тут же указывает на ряд различий, в связи с чем и выдвигает следующие возражения:

1. Означающее и означаемое одновременны, а антецедент и консеквент следуют друг за другом; как же можно называть одним и тем же словом два различных вида отношений?

«Антецедент не позволяет обнаружить консеквент, поскольку последний по отношению к знаку является означенной вещью и, следовательно, воспринимается одновременно с ним... Если знак не воспринимается раньше означенной вещи, он не позволяет обнаружить то, что воспринимается вместе с ним, а не после него...» (Три книги Пирроновых положений, II, XI, 117-118)¹.

2. Означающее «телесно», в то время как антецедент, являясь суждением, «бестелесен».

«Означающие отличаются от означаемых. Звуки означают, а лектоны означиваются, в том числе и в составе суждений. А поскольку суждения означиваются, но не означают, знак не может быть суждением» (Против ученых. Две книги против логиков. Книга вторая, 264)².

3. Переход от антецедента к консеквенту является логической операцией, но ведь факты может интерпретировать любой, кто их наблюдает, даже животное.

«Если знак есть умозаключение, а антецедентом является истинная большая посылка, тогда те, кто не имеет никакого представления об умозаключении и никогда не изучали приемы логики, должны были бы обнаружить полную неспособность к истолкованию знаков. Но дело обстоит иначе:

¹ Ср. перевод А. Ф. Лосева в ук. кн., т. 2, с. 283-284: «... все-таки знак не может быть обнаруживающим заключение, если только означенное существует по отношению к знаку и поэтому воспринимается вместе с ним... Если же знак не воспринимается раньше означенного, то он не может быть открывающим то, что воспринимается вместе с ним, а не после него». — *Прим. перев.*

² Ср. перевод А. Ф. Лосева в ук. кн., т. 1, с. 201: «... одно обозначает, другое обозначается. Обозначают звуки, обозначаются словесные выражения, в числе коих находятся и утверждения. Но если утверждения обозначаются, но не обозначают, то знак не может быть утвержденным». — *Прим. перев.*

ведь часто неграмотные кормчие и земледельцы, несведущие в теоремах логики, прекрасно истолковывают знаки: первые истолковывают морские знаки, предвещающие ветер и затишье, бурю и хорошую погоду, вторые — знаки земные, предугадывая по ним хороший или плохой урожай, засуху и дождь. Впрочем, зачем говорить о людях, если некоторые стоики даже неразумных животных наделяют способностью понимать знаки? В самом деле, когда собака идет по следу за зверем, она истолковывает знаки, однако она не производит на их основе суждение следующего вида: “если есть след, то есть и зверь”. Также и лошадь после укола стрекалом или удара кнутом устремляется вперед и начинает бежать, но она не производит при этом логического рассуждения, формулируя нечто вроде следующей посылки: “если щелкнул кнут, я должна бежать”. Следовательно, знак не есть умозаключение, в котором antecedent представляет собой истинную большую посылку» (там же, 269-271)¹.

Следует признать, что хотя нередко критика Секста Эмпирика носит чисто формальный характер, в данном случае она не лишена основания. Уподобление двух видов знаков действительно проблематично. Представим себе, что Секст поставил перед собой задачу не выявления непоследовательностей в учении стоиков, а установления связи между двумя теориями. Тогда его возражения становятся конструктивной критикой, которую можно изложить следующим образом:

1. Одновременность и следование являются следствием более фундаментального различия: дело в том, что в языковом знаке (слове или предложении) означающее непосредственно вызывает представление об означаемом; в логическом же знаке antecedent как некий речевой отрезок имеет собственный смысл, который сохраняется в составе суждения и только вторичным образом вызывает представление о чем-то другом, а именно о консеквенте. Таким образом, мы имеем дело с различием между прямыми и косвенными знаками или, если воспользоваться терминологией, противоположной аристотелевской, между знаками и символами.

2. Прямые знаки состоят из разнородных элементов: звуки, бестелесный лектон, предмет; косвенные символы состоят из элементов одной и той же природы; например, один лектон вызывает представление о другом лектоне.

3. Эти косвенные символы могут быть как языковыми, так и неязыковыми. В первом случае они выступают в виде двух суждений, во втором — в виде двух событий; символы-события доступны не только логикам, но и не-

¹ Соответствующий пассаж в переводе А. Ф. Лосева см. в ук. кн., т. 1, с. 202. — Прим. перев.

бразованным людям и даже животным. Субстанция символа не предопределяет его структуру. Вместе с тем не следует смешивать способность к чему-либо (к умозаключению) с умением говорить о нем (т. е. порождать логический дискурс).

Возвращаясь к классификации лектонов на полные и неполные, представим ее в виде таблицы с одной незаполненной клеткой:

	СЛОВО	СУЖДЕНИЕ
<i>прямое означивание</i>	неполный лектон	полный лектон
<i>косвенное означивание</i>	?	?

Эта незаполненность тем более вызывает удивление (вполне возможно, она обусловлена фрагментарным состоянием дошедших до нас трудов), что стоики являются основателями герменевтической традиции, которая покоится на косвенном смысле слов — на *аллегории*. Но это уже вторжение в пределы другой дисциплины.

Прежде чем расстаться с логической теорией стоиков, следует упомянуть еще об одной проблеме. Секст говорит о том, что они делили знаки на два класса: памятные и раскрывающие. Такое подразделение связано с их классификацией предметов на очевидные и темные; темные предметы могут быть таковыми всегда, в зависимости от случая и по природе. Два первых класса предметов в этой классификации — очевидные и всегда темные — не нуждаются в обозначении знаками в отличие от двух других классов, которые, таким образом, лежат в основе двух видов знаков:

«Темные временно и неопределенные по природе предметы могут быть восприняты посредством знаков, но не одних и тех же; первые — посредством памятных (или напоминающих) знаков, вторые — посредством раскрывающих (или указательных) знаков. Памятным знаком называют такой знак, который был однажды ясно воспринят вместе с обозначенным предметом; когда он возникает перед нашими чувствами, то, как бы ни был темен предмет, побуждает нас вспомнить о том, что мы наблюдали ранее одновременно с ним, даже если оно не предстает ясно перед нашими чувствами, как, например, бывает с дымом и огнем. Раскрывающим же знаком они называют такой, который ранее не воспринимался ясно одновременно с предметом, но своей собственной природой и устройством указы-

вает на то, знаком чего он является, как например, движения тела суть знаки души» (Три книги Пирроновых положений, II, X, 99-101)¹.

Секст приводит и другие примеры этих двух видов знаков; памятные знаки: рубец — знак раны; рана в сердце — знак смерти; раскрывающие знаки: потоотделение — знак того, что у кожи есть поры.

Данное различие, по-видимому, не затрагивает собственно семиотическую структуру знаков и представляет собой проблему эпистемологического характера. Тем не менее, критикуя это различие, Секст переводит дискуссию в более близкую нам область. Дело в том, что он не верит в существование раскрывающих знаков. Поэтому он по-иному представляет соотношение двух классов знаков: памятные знаки он возводит в ранг родовых, а указательные низводит до уровня видовых, но, повторяем, в существование последних он не верит (Против ученых. Две книги против логиков. Книга вторая, 143). Затем он вводит два других противопоставления: полисемичные — моносемичные знаки и естественные — условные знаки. Суть полемики Секста со стоиками можно представить следующим образом: он оспаривает существование раскрывающих знаков, утверждая, что они не позволяют получить определенного знания, поскольку один и тот же предмет потенциально может символизировать бесконечное множество других; следовательно, он не может быть знаком. На это стоики возражают: памятные знаки (существование которых Секст допускал) также могут быть многозначными и вызывать одновременно представление о нескольких предметах. Секст допускает такое явление, но показывает, что оно имеет другую основу: памятные знаки могут быть многозначными только в силу договора. Но ведь раскрывающие знаки по своему определению являются естественными (до своего истолкования они существуют как обычные предметы). Памятные же знаки могут быть как естественными, например, дым как знак огня (но тогда они моносемичны), так и конвенциональными; конвенциональные памятные знаки могут быть как моносемичными (слова), так и по-

¹ Ср. перевод А. Ф. Лосева в ук. кн., т. 2, с. 280: «... неочевидные же временно и неочевидные по природе воспринимаются путем знаков, причем не одних и тех же, но неочевидные временно — путем напоминающих, а неочевидные по природе — путем указывающих. Напоминающим знаком они называют тот, который, наблюдаемый вместе с обозначаемым в живом представлении (*δι' ἐναργείας*) одновременно со своим появлением перед нашими чувствами, хотя бы обозначаемое им было неочевидным, ведет нас к воспоминанию о том, что наблюдалось вместе с ним и теперь не представляется очевидным, как например, обстоит дело с дымом и огнем. Указывающий же знак, как говорят они, — тот, который не наблюдался вместе с обозначаемым в живом представлении, но по собственной природе и устройству обозначает то, знаком чего он служит, как, например, движения тела служат знаками души». — *Прим. перев.*

лисемичными (например, горящий факел в одном случае сообщает о приходе друзей, в другом — врагов). Впрочем, вот что говорит по этому поводу сам Секст:

«Отвечая тем, кто извлекает выводы из памятных знаков и приводит в пример факел и звон колокольчика [которые могут возвещать о начале работы мясного рынка или о необходимости поливать дороги], мы должны заявить, что вовсе не парадоксален тот факт, что такие знаки могут сообщать о нескольких предметах сразу. Ибо эти знаки устанавливаются законодателями, и в нашей власти заставить их обозначать один-единственный предмет или несколько сразу. Раскрывающий же знак, поскольку он, по-видимому, намекает прежде всего на означенный им предмет, необходимым образом указывает лишь на какой-либо один предмет» (Против ученых. Две книги против логиков. Книга вторая, 200-201)¹.

Эта критика интересна не только идеей о том, что совершенный знак должен иметь лишь один смысл, или тем, что она свидетельствует о предпочтении, которое Секст отдавал конвенциональным знакам. Мы видели, что до него противопоставление *естественный знак — условный знак* применялось при обсуждении вопроса о происхождении слов, при этом нужно было выбирать *либо* одно, *либо* другое решение (или же искать компромиссное решение). Секст же применяет это противопоставление к знакам вообще (слова — только частный случай знаков), и, кроме того, допускает одновременное существование *обоих* видов знаков — естественных и условных; в этом заключается его главное отличие от стоиков. По этой причине его подход можно охарактеризовать как собственно семиотический. Случаен ли тот факт, что для возникновения такого подхода потребовался определенный эклектизм, характерный как раз для Секста Эмпирика?

Риторика

Мы видели, что хотя «знак», как его понимал Аристотель, рассматривался им в рамках риторики, его анализ относился собственно к логике. Теперь мы обратимся к изучению не «знака», а косвенных смыслов, или *тропов*.

И опять мы должны вернуться к Аристотелю, поскольку именно у него появляется противопоставление собственного и переносного употребления, которое будет нас интересовать в первую очередь. Однако первоначально это противопоставление понималось иначе, чем впоследствии. У Аристоте-

¹ Соответствующий пассаж в переводе А. Ф. Лосева см. в ук. кн., т. 1, с. 188-189. — *Прим. перев.*

ля оно не только лишено семиотической перспективы, но и не играет той определяющей роли, какую мы привыкли ему приписывать. Перенос, или метафора (последний термин соотносится у Аристотеля со всей совокупностью тропов) является не особой символической структурой, обладающей, в числе прочего, определенной языковой манифестацией, а разновидностью слова; это такое слово, означаемое которого отличается от его обычного означаемого. Эта разновидность слова представлена в списке лексических классов, состоящем, как минимум, из восьми элементов, и находится в отношении дополнительности к неологизму, т. е. к обновлению означаемого. Следует, однако, признать, что определения, даваемые Аристотелем, довольно туманны. В «Поэтике» мы читаем: «Транспозиция — это перенос смещенного имени» (1457b)¹, а в параллельном месте «Топики», где термин «метафора» («перенос») не употребляется, говорится следующее: «Есть и такие, кто называет предметы смещенными именами (например, называет платан *человеком*) и тем самым нарушает обычное употребление» (109a)². В «Риторике» по поводу тропа говорится о том, «что не называют, все же называя его» (1405a). Аристотель колеблется между двумя определениями метафоры или же так и определяет ее двояким образом: метафора — это или несобственный смысл слова (перенос, нарушение обычного употребления), или же несобственный способ выражения смысла (смещенное наименование, такая номинация, которая позволяет избегать прямой номинации). Как бы то ни было, метафора остается исключительно языковой категорией; более того, она представляет собой отдельный подкласс слов. Выбор метафоры, а не неметафорического наименования есть то же самое, что и выбор того или иного синонима; ведь мы всегда выбираем то, что является уместным и приемлемым в данных обстоятельствах. Вот как говорит об этом Аристотель:

«Если мы хотим превознести свой предмет, мы должны позаимствовать метафору из того, что есть самого возвышенного в данном роде; если же мы хотим осудить его, следует обратиться к тому, что наименее ценно; этим я хочу сказать, что, поскольку противоположности принадлежат одному роду, то, например, утверждать в одном случае, что тот, кто попрошайничает, просит, а в другом случае утверждать, что тот, кто про-

¹ Ср. перевод М. Л. Гаспарова в кн.: Аристотель. Соч. в 4-х т. Т. 4. М., «Мысль», 1975, с. 669: «Переносное слово (*metaphora*) — это несвойственное имя, перенесенное с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии». — *Прим. перев.*

² Ср. перевод М. И. Иткина в ук. кн., с. 374: «А те, кто обозначает предмет неподходящим именем, например, человека — платаном, отступает от установленного наименования». — *Прим. перев.*

сит, попрошайничает (ведь оба эти действия являются просьбами), и знает делать то, о чем мы только что говорили» (Риторика, III, 1405 а)¹.

Перенос — это стилистическое средство в ряду других (даже если именно ему Аристотель уделяет больше всего внимания), а не способ существования смысла, с необходимостью связанный с прямым значением. В свою очередь собственный смысл — это не прямой смысл, а смысл, соответствующий обстоятельствам. Понятно, что в таком виде теория переноса не дает выхода в типологию знаков.

Однако дело не только в этом. Начиная с учеников Аристотеля, например, Теофраста, фигуры риторики играют все более важную роль; как известно, этот процесс прекратился лишь со смертью риторики, настигшей ее в тот момент, когда она превратилась в «собрание фигур». Знаменательно и увеличение количества терминов. Наряду с термином «перенос», употреблявшимся всегда в родовом смысле, появляются такие, как *троп* и *аллегория*, *ирония* и *фигура*. Их определения близки к аристотелевским. Так, Псевдогераклит пишет: «Фигура стиля, которая называет одну вещь, но при этом обозначает другую, отличную от называемой, имеет собственное имя — аллегория». Трифон дает следующее определение: «Троп — это манера речи, отклоняющаяся от собственного смысла». Троп и его синонимы определяются как появление вторичного смысла, а не как замена одного означаемого другим. Но постепенно место и общая роль тропов изменились; они все более превращались в один из двух возможных полюсов означивания (другим полюсом является прямой способ выражения); это противопоставление гораздо четче выражено, например, у Цицерона, чем у того же Аристотеля.

Теперь мы ненадолго остановимся у последней вехи античной риторики и вспомним Квинтилиана, обобщившего предшествующую ему традицию. Как и у Аристотеля, мы не найдем у него семиотического анализа тропов. Благодаря обширности своего трактата «Наставление в ораторском искусстве», Квинтилиан смог включить в него ряд положений, направляющих мысль по данному пути, но отсутствие строгости в рассуждениях не позволило ему четко сформулировать проблематику. Если у Аристотеля косвенный способ выражения фигурировал среди множества лексических способов, то у Квинтилиана обнаруживается тенденция считать его одним из двух возможных модусов языка: «Мы предпочитаем на нечто намекать, чем высказывать его открыто» (Наставление в ораторском искусстве, 8, Предисловие, 24)¹. Однако его попытка теоретически осмыслить противопоставление между «выс-

¹ Соответствующий пассаж в переводе Н. Платоновой см. в ук. кн., с. 130. — Прим. перев.

казывать» и «намекать» с помощью категорий собственного и переносного употребления закончилась провалом, поскольку в конце концов тропы также были объявлены собственными способами выражения: «Точные метафоры также называются собственными» (*там же*, 8, II, 10)².

Интересно, что к числу тропов Квинтилиан относит и оноματοпею. Это трудно понять, если придерживаться определения тропа как изменения смысла (или выбора несобственного означающего; у Квинтилиана мы находим обе концепции). Единственно возможное объяснение этому факту может дать именно семиотическая концепция тропа, согласно которой последний является мотивированным знаком; ведь мотивированность — единственный признак, объединяющий метафору и оноματοпею. Однако у Квинтилиана нет высказываний по этому поводу; лишь в XVIII в. эту мысль выскажет Лессинг.

Квинтилиан посвятил много страниц аллегории, однако пространственность рассуждений не соответствует их теоретической значимости. Аллегория определяется как последовательность метафор, как некая протяженная метафора; аналогичное определение можно найти у Цицерона. Такой взгляд порождает ряд сложностей, как и при определении сущности *примера*; ведь пример, в отличие от метафоры, сохраняет смысл первоначального утверждения, в котором он содержится, и все же для Квинтилиана пример сродни аллегории. Однако проблема дальнейших подразделений внутри класса косвенных знаков остается неразработанной; граница между тропами и фигурами мысли также оказывается нечеткой.

В трудах по риторике нет собственно семиотических теорий. Тем не менее эти труды подготовили появление семиотики, ибо в них уделялось много внимания феномену косвенного смысла. Благодаря риторике противопоставление собственного и переносного стало привычным для античных мыслителей, хотя смысл этого противопоставления оставался неопределенным.

¹ Ср. перевод А. Никольского в кн.: Марка Фабия Квинтилиана двенадцать риторических наставлений... Ч. 2, СПб, 1834, с. 34—35: «почитаем за лучшее иные предметы описывать, нежели выражать их без околичностей». В латинском оригинале: *Nam et, quod recte dici potest, circumimus amore verborum... et pleraque significare melius putamus, quam dicere.* — *Прим. перев.*

² В латинском оригинале: *Etiam, quae bene translata sunt, propria dici solent.* — *Прим. перев.*

Герменевтическая традиция особенно трудна для осмысления из-за своего богатства и разнообразия. Выделение предмета герменевтики как науки, по-видимому, произошло еще в глубокой древности, по крайней мере в виде противопоставления двух видов употребления языка, прямого и непрямого, ясного и темного, в виде противопоставления *логоса* и *мифа* и, следовательно, двух способов восприятия речи — понимания и толкования. Об этом свидетельствует приписываемый Гераклиту знаменитый фрагмент, в котором характеризуются изречения Дельфийского оракула: «владыка, чье прорицание существует в Дельфах, не говорит и не скрывает, но означает»¹. Сходным образом описывались поучения Пифагора: «Когда он беседовал со своими домашними, то увещевал их, или развертывая свою мысль, или пользуясь символами» (Порфирий). Данное противопоставление сохранялось и у более поздних авторов, хотя и без всякой попытки его обоснования. Приведем пример из Дионисия Галикарнасского: «Некоторые осмеливаются полагать, что фигурная форма не позволительна в речах. По их мнению, надо или говорить, или ничего не говорить, а если говорить, то всегда просто, и навсегда отказаться от использования намеков» (Искусство риторики, IX).

В рамках этой концептуальной схемы чрезвычайно общего характера развивались многочисленные виды экзегетической практики; мы ограничимся выделением двух ее разновидностей, весьма различающихся между собой: *комментирование* текстов (прежде всего поэм Гомера и Библии) и самые различные формы *гадания* (прорицания).

Может вызвать удивление тот факт, что среди различных видов герменевтической практики мы поместили гадание, однако ведь речь идет или об обнаружении у предметов смысла, которого ранее у них не было, или об обнаружении вторичного смысла у других предметов. Отметим прежде всего — и это наблюдение будет первым шагом к построению семиотической концепции — разнообразие субстанций, берущихся за основу при толковании: вода и огонь, полет птиц и внутренности животных — кажется, все что угодно может стать знаком и тем самым дать повод для толкования. Можно даже утверждать, что этот тип толкования родствен тем нашим толкованиям, которые мы производим, сталкиваясь с косвенными способами языкового выражения, т. е. с аллегорией. В качестве свидетельства необычайной разнородности традиции приведем высказывания двух авторов и прежде

¹ Цит. по кн.: Гераклит Ефесский. Фрагменты. Пер. В. Нилендера. М., «Мусагет», 1910, с. 35. — *Прим. перев.*

всего Плутарха. Когда он пытается охарактеризовать язык оракулов, то неизбежно сближает его с косвенными способами выражения:

«Что касается ясности оракулов, то мнение публики по этому поводу претерпело изменения, сходные с другими изменениями: в былые времена их своеобразный, странный стиль, совершенно двусмысленный и иносказательный, заставлял толпу верить в их божественность, наполняя ее удивлением и благоговением; но позже стало предпочтительней узнавать обо всем ясно и легко, без эмфазы и без обращения к вымыслу, и поэзию, которая окружала оракулов, обвинили в том, что она противится познанию истины, затемняя божественные откровения; и даже стали подозревать, что метафоры, загадки и двусмысленности являются для гадателей уловками и убежищами, устраиваемыми для того, чтобы прорицатель мог удалиться в них и спрятаться там в случае ошибки» (Об оракулах Пифии, 25, 406 F — 407 B).

Плутарх уподобляет язык оракулов темному языку поэтов, избыточному переносными выражениями.

Второй свидетель — Артемидор Эфесский¹, автор самого знаменитого «Сонника», в котором подытожены и систематизированы предшествующие традиции, отличавшиеся и до него своим богатством. Отметим прежде всего, что толкование снов в этой книге постоянно увязывается с толкованием слов; эта связь может быть обусловлена как их сходством:

«Подобно тому, как преподаватели грамматики, объясняя детям значение каждой буквы, показывают им также, как их надо употреблять вместе, так и я прибавлю к сказанному несколько кратких заключительных указаний, чтобы любой человек, следуя им, легко смог с помощью моей книги обучиться толкованию снов» (III, Заключение),

так и сопряженностью:

«Также, когда сны неполные и в них, так сказать, не за что ухватиться, онейрокрит (снотолкователь) должен сам добавить кое-что из своего умения. Особенно это касается снов, в которых видят буквы, не составляющие полного смысла, или слово, не связанное ни с каким предметом; в таком случае онейрокрит должен производить перестановки, замены или добавления букв и слогов» (I, 11).

¹ Имеется в виду Артемидор Далдианский, автор сочинения «Сонник» (Oneirokritika) в пяти книгах. Его не следует путать с Артемидором Эфесским, греческим политическим деятелем и географом (ок. 100 г. до н. э.) Русский перевод «Сонника» под общей ред. Я. М. Боровского см. в журнале «Вестник древней истории», 1989, № 4; 1990, № 1—4; 1991, № 1—3. Из-за значительных расхождений в русском и французском переводах в данном тексте цитаты из «Сонника» даны в переводе с французского. — Прим. перев.

Кроме того, Артемидор начинает свое изложение с выделения двух видов снов, и характер различий между ними ясно свидетельствует о происхождении этого противопоставления:

«Среди снов одни являются теорематическими, другие — аллегорическими. Теорематическими называются такие сны, которые, если сбываются, то при полном сходстве с тем, что человек видел во сне... Аллегорические же — это такие сны, в которых одни предметы обозначаются с помощью других» (I, 2).

Вероятно, данное противопоставление скалькировано с противопоставления между двумя категориями риторики — собственным и переносным употреблением, но в данном случае оно применяется к неязыковому материалу. Между прочим, сопоставление сновидений и тропов риторики (вполне возможно, неосознанное) встречается и у Аристотеля, который, с одной стороны, утверждает, что «придумывать хорошие метафоры — это значит хорошо подмечать сходства» (Поэтика, 1459a)¹, с другой стороны, заявляет, что «наиболее ловким толкователем снов является тот, кто замечает сходства» (О гадании по снам, 2). Артемидор также писал:

«Толкование снов есть не что иное, как сближение подобного с подобным» (II, 25).

Обратимся теперь к основному виду герменевтической практики, к экзегезе текста. Сама по себе экзегетическая деятельность не предполагает в своей основе особой теории знака; ей скорее присуще то, что можно назвать стратегией интерпретации, и эта стратегия разнится от школы к школе. Лишь начиная с Климента Александрийского в рамках герменевтической традиции наблюдаются попытки обобщений в семиотическом духе. Прежде всего Климент совершенно однозначно постулирует единство сферы символического — об этом, в числе прочего, свидетельствует систематическое употребление слова *символ*, а также употребление формулировки «способ выражения завуалированными терминами» (V, 19, 3). Приведем отрывок, в котором он перечисляет разновидности символов:

«При составлении завещания римляне прибегают к таким формальностям, как, например, наличие весов и мелких монет, которые должны вызывать представление о правосудии; церемония дарования свободы символизирует раздел имущества, а когда хотят позвать на помощь посредника, то прикасаются к ушам» (Стромата, V, 55, 4).

¹ Ср. перевод М. Л. Гаспарова в ук. кн., с. 672: «[для того чтобы] хорошо переносить [значения, нужно уметь] подмечать сходное [в предметах]». — *Прим. перев.*

Все эти действия являются символическими, как, впрочем, и переносное употребление языковых средств:

«Азтей, царь скифов, сказал народу Византии: Не мешайте взиманию податей, иначе мои кони придут пить воду из ваших рек. Этот варвар с помощью символического языка предупреждал византийцев, что пойдет на них войной» (там же, V, 31, 3).

Уподобляя неязыковой символизм языковому, Климент, тем не менее, четко различает символическое и несимволическое (косвенное и прямое) употребление языка; в Священном Писании есть места написанные и тем, и другим языком, и чтению их нас обучают разные специалисты: в одном случае дидакал, в другом педагог¹.

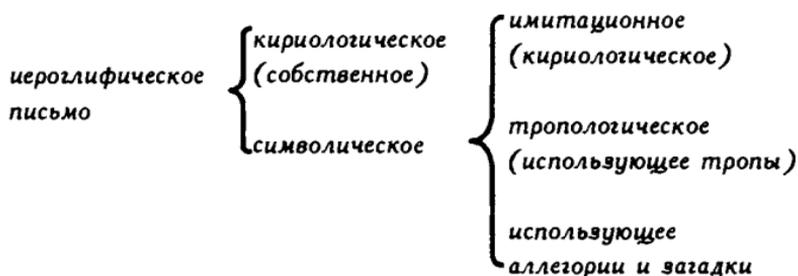
Размышления Климента о египетском письме оказали глубокое влияние на толкование этой письменности в последующие века; они свидетельствуют о его склонности толковать различные субстанции в одних и тех же терминах, в частности, применять терминологию риторики к другим разновидностям символизма (в данном случае визуального). Климент утверждает, что у египтян существовало несколько разновидностей письма; одно из них иероглифическое. Вот как он его описывает:

«В иероглифическом роде письма вещи выражаются частью прямым способом (кириологически), с помощью первичных букв, частью символически. При символическом методе один вид письма выражает вещи прямо, путем подражания, другой — позволяет писать, так сказать, тропологическим способом, а третий являет собой настоящую аллегория, поскольку в нем используются различные загадки. Так, египтяне, если хотят написать слово “солнце”, рисуют круг, а если хотят написать слово “луна” — полумесяц; это кириологический род письма. Они пишут в тропологической манере, изменяя смысл и делая перенос знаков, имея в виду определенные отношения между ними; частью они заменяют одни знаки другими, частью изменяют их различным образом. Так, желая передать восхваление царей посредством религиозных мифов, они делают надписи на барельефах. Приведем пример третьего вида письма, с использованием загадок: прочие светила они изображают, рисуя змей из-за их извилистого пути, солнце же они изображают в виде скарабея, поскольку тот делает из коровьего навоза шар и катит его перед собой» (там же, V, 20, 3—21, 2).

В этом знаменитом тексте привлекает внимание прежде всего возможность выявления тождественных структур, воплощенных в разных субстан-

¹ Греч. ὁ διδάσκαλος значит «учитель, наставник», ὁ παιδαγωγός — «педагог, воспитатель». — Прим. перев.

циях: в языке (метафоры и загадки), письменности (иероглифы), живописи (подражание). Такое обобщение представляет собой шаг вперед на пути к созданию теории семиотики. Вместе с тем Климент предложил свою типологию всех видов знаков; из-за краткости ее изложения мы вынуждены пойти на гипотетическую реконструкцию. Классификацию Климента можно схематически представить следующим образом:



Здесь перед нами возникают две трудности: повтор в схеме собственно, или кириологического рода письма и тот факт, что аллегория, рассматриваемая в риторике как троп, в данном случае образует особый класс. Чтобы увидеть в тексте Климента внутреннюю связность, можно предложить следующее объяснение, основанное на приводимых им примерах. Прежде всего кириологическое письмо как род и кириологическое письмо как разновидность символического (см. схему) имеют и сходства, и различия. Общим для них является то, что они основаны на *прямом* отношении: подобно тому как буква обозначает звук, так и круг обозначает солнце, без каких-либо иносказаний; у них нет другого, изначального значения. Но между ними есть и различие: отношение между буквой и звуком *немотивированно*, а отношение между солнцем и кругом *мотивированно*; у этого различия есть свои причины, но они в данном случае не существенны. Таким образом, противопоставление между кириологическим и символическим родами письма есть противопоставление немотивированности и мотивированности; противопоставление же кириологической разновидности символического письма и других видов последнего есть противопоставление прямого и косвенного (переносного) употребления.

Далее, дешифровка письма, основанного на тропах, должна учитывать два типа отношений: пиктограмма обозначает предмет (являясь его имитацией), а он, в свою очередь, вызывает представление о другом предмете в силу сходства, партиципации, противоположности и т. д. То, что у Климента называется загадкой, или аллегорией, предполагает существование трех видов связей: связь между пиктограммой и скарабеем, основанная на прямой

имитации; связь между скарабеем и навозным шаром, основанная на отношении смежности (метонимия); наконец, связь между навозным шаром и солнцем, основанная на отношении подобия (метафора). Таким образом, различие между тропом и аллегорией заключается в длине цепочки связей: в первом случае к иносказанию прибегают один раз, а во втором два. В риторике аллегория определялась как протяженная метафора, но у Климента такая метафора не распространяется по тексту, а как бы, сосредотачиваясь в одном месте, уходит в глубину.

Если считать, что различие между письмом, основанным на тропах, и письмом, основанным на аллегории, есть различие между *двойной* и *тройной* связью, то становится ясным место символического кириологического письма: Климент упоминает его первым, поскольку в его основе лежит лишь одна связь — связь между кругом и солнцем, образом и его смыслом (без какого-либо иносказания). Данное толкование позволяет понять суть классификации Климента и одновременно выявить теорию знака, лежащую в основе этой классификации. Поскольку категория иносказания явным образом присутствует в описании Климента, можно полагать, что такая теория знака у него была.

Помимо этого существенного, хотя и гипотетического, вклада в теорию знака Климент сыграл очень важную роль, предвосхитив воззрения Бл. Августина в двух главных пунктах. Он утверждал следующее: 1. Материальное разнообразие как языковых, так и неязыковых символов, способных приобретать любые смыслы, не ослабляет их структурное единство. 2. Символ относится к знаку так же, как переносный смысл относится к собственному смыслу; следовательно, понятия риторики могут применяться к неязыковым знакам тоже. Наконец, именно Климент впервые четко сформулировал положение: символическое равнозначно косвенному.

СИНТЕЗ БЛ. АВГУСТИНА

Определение и описание знака

Бл. Августин отнюдь не помышлял о создании семиотической теории. Преследуя совершенно иные (теологические) цели, он изложил свою теорию знаков как бы мимоходом, в соответствии со своими богословскими задачами. Тем не менее его интерес к семиотической проблематике был куда большим, чем он сам говорил или даже думал; не случайно на протяжении всей своей жизни он постоянно возвращался к этим проблемам. Воззрения Августина не оставались неизменными, поэтому изучать их нужно в развитии. Наиболее важными произведениями, по нашему мнению, являются следующие: написанный в молодости (387 г.) трактат «Принципы диалектики», или «О диалектике», в подлинности которого иногда сомневаются; значительный во всех отношениях трактат «О христианской науке» (интересующая нас часть датируется 397 г.) и трактат «О троице» (415 г.). Однако и во многих других его трудах содержатся ценные мысли, имеющие отношение к нашей теме.

В трактате «О диалектике» (5) дается следующее определение знака: *«Знак есть нечто, само являющееся органам чувств и в то же время представляющее разуму еще что-то кроме себя. Говорить — это подавать знак посредством членораздельного звука».*

Отметим некоторые особенности приведенного определения. Прежде всего Августин отмечает здесь одно свойство знака, которое будет играть существенную роль в дальнейших рассуждениях; речь идет о некоторой нетождественности знака самому себе, обусловленной его изначальной двойственностью: он одновременно воспринимается *и* органами чувств, *и* разумом (ничего подобного нельзя найти в описании символа у Аристоте-

ля). Далее, Августин решительней, чем его предшественники, заявляет, что слово — лишь одна из разновидностей знаков; в сочинениях, написанных позднее, это основное для его семиотических взглядов положение формулируется еще четче.

Другое определение дается в самом начале пятой главы трактата «О диалектике»:

«Слово — это знак какого-либо предмета; он может быть понят слушающим, когда его произносит говорящий».

Это тоже определение, но двойное; в нем выделяются два разных отношения: первое — связывающее знак и предмет (это план обозначения, или десигнации, и значения, или означивания), второе — связывающее говорящего и слушающего (план коммуникации). Августин сочетает оба отношения в одном определении, словно их сосуществование не вызывает никаких проблем, и впервые учитывает коммуникативный параметр, чего не наблюдалось у стоиков, занимавшихся созданием чистой теории значения. Указанный параметр присутствует и у Аристотеля, но в неизмеримо меньшей степени; тот, хотя и писал о «душевных состояниях», имея в виду говорящих, тем не менее контекст коммуникации оставлял в тени. В данном определении проявляются две основные особенности семиотики Августина — эклектизм и психологизм.

Двойственность, проистекающая из сочетания в рассматриваемом определении двух планов, возникает и при выделении составных элементов знака. В особенно трудном для понимания месте трактата читаем:

*«Итак, следует различать четыре вещи: слово (*verbum*), выражаемое (*dicibile*), выражение (*dictio*) и предмет (*res*)» (там же)¹.*

Далее следует разъяснение этого положения, но его понимание затруднено тем обстоятельством, что в качестве примера предмета Августин берет слово. Я процитирую лишь те места, которые позволяют понять разницу между *dicibile* и *dictio*. Приведем две цитаты.

*«В слове все то, что воспринимается разумом, а не слухом, и что разум хранит в себе, называется *dicibile*, выражаемое. Когда же слово сходит с уст не ради самого себя, а чтобы означить нечто иное, оно называется *dictio*, выражением» (там же).*

И далее:

*«Положим, учитель грамматики так спрашивает ребенка: к какой части речи относится слово *arma*, оружие? В данном случае слово *arma* произно-*

¹ В переводе терминов *dicibile* и *dictio* в данном случае мы следуем французскому тексту, в котором употреблены термины *exprimable* и *expression*. — Прим. перев.

сится ради самого себя, иными словами, это слово (*verbum*) произносится ради самого слова. Остальное же, а именно: к какой части речи относится это слово? — говорится не ради самого себя, а по поводу слова *arma*. Слово постигается разумом или произносится голосом. Если оно постигается разумом до его произнесения, тогда это — *dicibile*, выразимое; когда же по причинам, о которых я говорил выше, оно проявляется вовне с помощью голоса, то становится *dictio*, выражением. *Arma* в данном случае всего лишь слово, но когда его произнес Вергилий, оно было выражением. Ведь он произнес его вовсе не ради самого этого слова, а чтобы обозначить им войны, которые вел Эней, или щит и другое оружие, изготовленное Вулканом для Энея» (там же).

Данный ряд из четырех терминов, вероятно, является результатом смешения лексических значений. Как показал Ж. Пепэн, лат. *dictio* является переводом греч. *lexis*, лат. *dicibile* точно соответствует греч. *lekton*, а лат. *res*, видимо, является в данном случае соответствием греч. *tughanon*. Таким образом, мы имеем дело с калькированием средствами латинского языка греческих терминов, соотносящихся с тройным членением стоиков: означающее, означаемое и предмет. Противопоставление же *res* и *verbum* характерно, как мы увидим ниже, для риторики Цицерона и Квинтилиана. Совмещение двух терминологических рядов усложняет дело, поскольку для означающего употребляются два термина: *dictio* и *verbum*.

Августин, по-видимому, преодолевает это терминологическое удвоение, соотнося его с другой, уже знакомой нам, двойственностью — двойственностью смысла, входящего составной частью как в процесс коммуникации, так и в процесс обозначения (десигнации). Итак, с одной стороны, у нас один лишний термин, с другой — двойственное понятие. В таком случае термин *dicibile* служит для обозначения переживаемого смысла (в противоречии с терминологией стоиков), а термин *dictio* оставляется для обозначения референциального смысла. *Dicibile* переживается или говорящим («постигается разумом до его произнесения») или слушающим («кто, что воспринимается разумом»). Напротив, *dictio* — это смысл, обретающийся не в общении собеседников, а между звуком и предметом (подобно *лектону*) — это то, что слово значит независимо от любого его использования в речи тем или иным говорящим. Итак, *dicibile* является частью такой последовательности событий: сначала говорящий замышляет некий смысл, затем произносит звуки и, наконец, его собеседник воспринимает сначала звуки, а затем смысл. *Dictio* же есть часть одновременных событий — референциальный смысл реализуется одновременно с произнесением звуков; слово становится *dictio*, только если (и когда) «оно проявляется вовне с помощью

голоса». Наконец, *dicibile* — это свойство суждений, рассматриваемых в абстрактном плане, тогда как *dictio* есть принадлежность каждого конкретного произнесенного суждения (в терминах современной логики референция осуществляется в *token*-суждениях, а не в *type*-суждениях).

В то же время *dictio* — не просто смысл, это произнесенное слово (означающее), наделенное способностью к обозначению (денотации); это «слово, которое сходит с уст», то, что «проявляется вовне с помощью голоса». Соответственно, *verbum* — не просто звуки, как можно было бы подумать, а термин, обозначающий слово как таковое при металингвистическом использовании языка; это слово, которое «употребляется ради него самого, т. е. в вопросе или в споре по поводу самого этого слова... То, что я назвал *verbum*, есть слово, и оно означает слово» (*там же*).

В трактате «О порядке», написанном несколькими годами позже, компромиссное решение формулируется по-иному: обозначение (десигнация) становится орудием коммуникации:

«Поскольку человек не может уверенно общаться с другим человеком, не прибегая к речи, с помощью которой он как бы передает другому свою душу и мысли, рассудок понял, что надо дать предметам имена, т. е. определенные звуки, наделенные значением, с тем чтобы люди, при отсутствии возможности воспринимать чужой разум органами чувств, могли пользоваться для единения своих душ смыслами, как выразителями мысли» (II, XII, 35).

Синтезирующий характер мышления Августина проявляется также в седьмой главе трактата «О диалектике». В ней он размышляет над тем, что называет силой (*vis*) слова. Сила — это то, от чего зависит качество выражения как такового и что предопределяет его восприятие собеседником: «Она зависит от впечатления, производимого словами на того, кто их слышит». Иногда сила и смысл рассматриваются как две разновидности значения: «Из наших рассуждений следует, что слово имеет два значения: одно — для изложения истины, другое — для придания ему уместности». Можно предположить, что Августин делает попытку интегрировать риторическое противопоставление ясности и красоты в теорию значения. Впрочем, такая интеграция проблематична, поскольку значение слова не совпадает с его образительностью или воспринимаемостью. Выделяемые Августином различные виды «силы» слова также заставляют вспомнить риторiku: сила может проявляться через звук, через смысл или через соответствие одного другому.

Та же тема развивается в трактате «Об учителе», написанном в 389 г. Две указанные разновидности «значения» становятся как бы свойствами озна-

чающего или означаемого. Функция означающего заключается в воздействии на органы чувств, функция означаемого — в том, чтобы обеспечить возможность толкования.

«Все, что издается как членораздельный звук и наделено неким значением... воздействует на слух, чтобы быть воспринятым, и передается в память, чтобы быть познанным» (V, 12).

Это соотношение функций разъясняется с помощью псевдоэтимологических рассуждений:

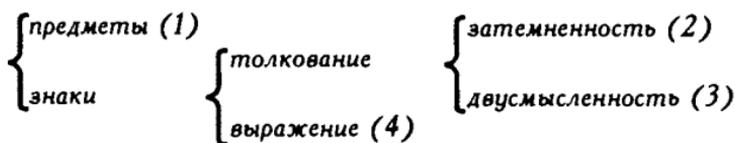
«Не получило ли слово (verbum) свое наименование в соответствии с первым фактом, а имя (nomen) — в соответствии со вторым? Ведь verbum "слово" может быть произведено от verberare "бить, поражать слух", а nomen "имя" — от noscere "знать"; стало быть, первое называется так по отношению к слуху, а второе — по отношению к душе» (там же).

В этом двойном процессе восприятия-понимания первое подчинено второму; как только мы понимаем смысл, означающее становится для нас прозрачным:

«Таков закон, наделенный, разумеется, огромной силой: когда знаки понятны, внимание обращается на обозначенные предметы» (VIII, 24).

Последняя формулировка, типичная для трактата «Об учителе», представляется нам шагом назад по сравнению с той, что содержится в трактате «О диалектике» — Августин уже не упоминает о том, что означаемое также может иметь воспринимаемую форму («силу»), способную привлечь внимание слушающего.

Перейдем теперь к главному в творчестве Августина трактату «О христианской науке». Так как этот трактат играет особую роль в контексте нашего исследования, я считаю необходимым вначале рассмотреть кратко композицию труда в целом. Он посвящен теории истолкования христианских текстов и, в меньшей степени, теории выражения. Изложение разворачивается вокруг нескольких противопоставлений: знаки — предметы; толкование — выражение; двойственность — затемненность смысла и проистекающие из этого трудности. План трактата можно представить в виде схемы, где цифрами пронумерованы четыре его части (конец третьей и четвертая были написаны лишь в 427 г., т. е. через тридцать лет после завершения первых трех частей):



Мы не будем анализировать взгляды Августина на способы понимания и производства дискурса (их оригинальность доказал А.-И. Марру); нам интересен прежде всего его синтезирующий подход, проявляющийся в самой композиции труда. Сначала Августин хотел ограничиться трактатом о герменевтике, но затем он добавил к нему раздел о производстве дискурса — четвертую часть, ставшую первой риторикой христианского мира — и все написанное заключил в рамки общей теории знака, объединив при этом в собственно семиотическом подходе то, что выше мы выделили под рубриками «Логика» и «Семантика». В результате получилась книга, которую скорее, чем любую иную, должно рассматривать в качестве первого настоящего труда по семиотике.

Обратимся теперь к теории знака Августина в том виде, как она изложена в трактате «О христианской науке». Если сравнить ее с теорией, представленной в трактате «О диалектике», то можно увидеть, что внимание Августина привлекает теперь только один тип смысла, а именно — переживаемый смысл, благодаря чему его система становится более когерентной. Еще удивительней отсутствие «предмета», т. е. референта знака. На самом деле в этом трактате Августин говорит о предметах ничуть не меньше, чем о знаках (и в этом он верен риторической традиции, идущей от Цицерона), однако не рассматривает первые в качестве референтов вторых. Мир делится на знаки и предметы в зависимости от того, имеет ли воспринимаемый предмет транзитивную (переходную) значимость или нет. Предмет обладает свойствами знака в качестве означающего, а не референта.

Прежде чем идти дальше, отметим, что это утверждение общего характера ограничивается другим, представляющим собой, правда, скорее абстрактный принцип, чем собственно характеристику знака: «Предметы познаются с помощью знаков» (I, II, 2).

Взаимосвязь знаков и предметов проявляется при анализе соотношения двух важнейших видов действий — использования и наслаждения. Данное различие целиком относится к предметной сфере; предметы, предназначенные для использования, транзитивны — подобно знакам, а предметы, предназначенные для наслаждения, не транзитивны (категория транзитивности — нетранзитивности и позволяет противопоставлять предметы и знаки):

«Наслаждаться — значит привязываться к предмету из-за любви к нему самому. Напротив, использовать предмет — значит свести его к другому предмету, который любят, если только он достоин любви» (I, IV, 4).

Различение предметов по признаку транзитивности–нетранзитивности имеет важное теологическое следствие: в конечном счете в мире нет иного

предмета, кроме Бога, достойного наслаждения, нет предмета, который можно любить ради него самого. Августин развивает эту мысль, говоря о любви человека к человеку:

«Важно знать, должен ли один человек любить другого ради него самого или во имя чего-то иного. Когда мы любим человека ради него самого, мы наслаждаемся им, когда мы его любим во имя чего-то иного, мы его используем. Но мне кажется, его надо любить ради чего-то иного. Ибо счастье заключено в Существо, которое должно быть любимо ради него самого. Хотя мы не располагаем этим счастьем в действительности, надежда обрести его утешает нас на этом свете. Но будь проклят тот, кто возлагает надежды на человека» (Jr XVII, 5). *«Все же, при тщательном рассмотрении, становится очевидным, что никто не должен заходить так далеко, чтобы наслаждаться самим собой, ибо долг каждого заключается в любви не ради самого себя, а во имя Того, кем мы должны наслаждаться»* (I, XXII, 20—21).

Отсюда вывод: единственная сущность, абсолютно не являющаяся знаком, поскольку представляет собой предмет наслаждения по преимуществу, — Бог. Соответственно этому всякое конечное означаемое (т. е. то, что может быть означено, но само уже более ничего не означает) наделяется в нашей культуре свойствами божественного.

В соответствии со своим пониманием связи знака и предмета Августин дает следующее определение знака:

«Знак есть предмет, возбуждающий мысль о чем-то, находящемся за пределами того впечатления, которое сам предмет производит на наши чувства» (II, I, 1).

Это определение сходно с тем, что дано в трактате «О диалектике», только теперь вместо «разума» Августин говорит о «мысли».

В другом месте трактата дается более эксплицитная формулировка:

«Единственная причина нашего означивания, т. е. производства знаков, заключается в необходимости проявлять вовне и передавать разуму другого человека то, что заложено в разуме производящего знаки» (II, II, 3).

Это уже определение не знака, а причин знаковой деятельности. Не менее показательно и то, что в центре внимания оказывается не отношение обозначения (десигнации), а коммуникативная связь. Под воздействием знаков в уме слушающего возникает переживаемый смысл, обитающий в уме говорящего. Производить знаки — значит проявлять смысл вовне.

Схема коммуникации развернута и уточнена в ряде более поздних трактатов, например, в трактате «Катехизис для начинающих» (405 г.), где Авгу-

стин останавливается на проблеме отставания речи от мысли. Он говорит о том, как часто мы остаемся недовольными способами выражения мысли и объясняет эту неудовлетворенность следующим образом:

«Причина этого заключается прежде всего в том, что интуитивное представление, словно мгновенная вспышка, озаряет мою душу, тогда как речь моя отличается от него длительностью и неторопливостью. Более того, пока она развертывается, представление успевает спрятаться в своем убежище. Тем не менее чудесным образом оно оставляет в памяти определенное количество впечатков, которые сохраняются какое-то время, пока произносятся слог, и которые помогают производить звуковые знаки, называемые речью. Эта речь может быть латинской, греческой, еврейской и т. д., независимо от того, мыслятся ли знаки разумом или же также и голосом. Но впечатления — ни греческие, ни латинские, ни еврейские; собственно говоря, они не принадлежат никакому народу» (II, 3).

Таким образом, Августин рассматривает смысл на доязыковой стадии, когда он еще не принадлежит никакому языку (не совсем ясно, существует ли вообще латинское, греческое и т. д. означаемое помимо универсального смысла; по-видимому, нет, поскольку Августин описывает исключительно фонетический аспект языка). Подобные представления не особенно отличаются от представлений Аристотеля: и у него душевные состояния универсальны, а языки различны. Но Аристотель объяснял тождество психических состояний тождеством предмета–референта самому себе, а у Августина о предмете ничего не говорится. Также следует отметить моментальность «представления» и неизбежную длительность (линейного) дискурса; в более общем смысле речь идет о необходимости мыслить речевую деятельность как протекающую во времени и обусловленную воздействием хранящихся в памяти впечатков. В приведенном отрывке перечисляются, собственно, характеристики процесса коммуникации, при этом весь отрывок служит примером тончайшего психологического анализа.

Теория знака, изложенная в трактате «О троиче», развивает положения «Катехизиса для начинающих», а также теорию, изложенную в одиннадцатой книге «Исповеди». Схема по-прежнему сохраняет чисто коммуникативный характер.

«Действительно ли мы говорим с другим? Слово (verbum) сохраняет свою имманентность, а мы используем речь или воспринимаемый органами чувств знак, чтобы с помощью этого чувственного напоминания вызвать в душе собеседника слово, похожее на то, которое пребывает в нашей душе, пока мы говорим» (IX, VII, 12).

Это описание очень близко к описанию акта означивания в трактате «О христианской науке». Вместе с тем Августин четче разграничивает то, что называет *словом* (*verbum*), предшествовавшим разделению языков, и языковые *знаки*, позволяющие воспринять это слово.

«Один смысл имеет слово (verbum), слоги которого, независимо от того, произносим ли мы их или мыслим, занимают определенный промежуток времени; другой смысл имеет verbum, которое запечатлевается в душе вместе со всяким познаваемым предметом» (IX, X, 15). «Это [последнее] verbum не принадлежит никакому языку, ни одному из тех, что мы называем linguae gentium “языками племен”; в их число входит и наш латинский язык... Мысль, сформировавшаяся на основе того, что нам уже известно, есть verbum, произнесенное в глубине души. Ни греческое, ни латинское, оно не принадлежит ни одному языку; но когда нам необходимо донести это слово до сведения тех, с кем мы разговариваем, мы, чтобы дать возможность его понять, прибегаем к тому или иному знаку» (XV, X, 19).

Слова не обозначают непосредственно предметы, они лишь нечто выражают. Однако то, что они выражают, не является индивидуальной собственностью говорящего — это внутреннее слово на доязыковой стадии, определяемое в свою очередь, по-видимому, двумя факторами: во-первых, отпечатками, остающимися в душе говорящего от познаваемых им предметов; во-вторых, имманентным знанием, источником которого может быть только Бог.

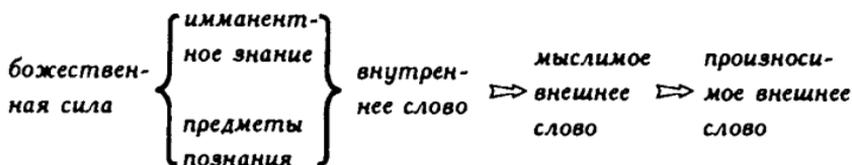
«Следовательно, нам надо дойти до этого слова в человеке... не произносимого и не мыслимого в звуке, но обязательного во всякой речи. Предшествуя любым выражающим его знакам, оно рождается из знания, имманентно присущего душе, когда это знание как таковое выражается во внутреннем слове» (XV, XI, 20).

Этот присущий человеку процесс выражения и означивания в целом является аналогом Божьего слова, внешним знаком которого является не слово, а мир; два источника знания в конечном счете сводятся к одному, поскольку мир есть не что иное, как речь Бога.

«Таким образом, слово, звучащее вовне, есть знак слова, сияющего внутри, которое прежде всего и заслуживает того, чтобы называться словом (verbum). То, что сходит с наших уст, есть всего лишь звуковое выражение [внутреннего] слова, и это выражение мы также называем словом лишь потому, что [внутреннее] слово облекается в него для своего проявления вовне. Наше [внутреннее] слово как бы превращается в материальный звук, облекается в звук голоса, чтобы предстать людям в воспринимаемом виде — подобно тому, как Божье слово, чтобы тоже пред-

стать людям в воспринимаемом виде, становится плотью, облекается в плоть» (XV, XI, 20).

Итак, мы присутствуем при рождении господствовавшего во всей средневековой традиции учения об универсальном символизме. Обобщенно процесс коммуникации по Августину можно представить в виде следующей последовательности (у говорящего и слушающего она имеет противоположную направленность):



Эта схема позволяет, в частности, увидеть, в какой мере связь между словом и предметом опосредуется рядом промежуточных категорий.

В целом же можно сказать, что в семиотической теории Августина материалистическая доктрина стоиков, основанная на анализе процесса обозначения (десигнации), постепенно, но неуклонно вытеснялась учением о процессе коммуникации.

Классификация знаков

Классификации различных видов знаков и, следовательно, уточнению самого понятия знака Августин уделяет наибольшее внимание в трактате «О христианской науке»; в других его работах содержится уточнение ряда деталей. Классификации Августина поражают прежде всего своим количеством (даже произведя определенные перегруппировки, мы получим по крайней мере пять типов противопоставлений), а также отсутствием какой бы то ни было взаимосвязи между ними. Тут проявляется присущий Августину своеобразный теоретический экуменизм: как всегда, вместо того чтобы привести те или иные взгляды в систему, он их просто сопоставляет. Мы рассмотрим каждую из его классификаций в отдельности, выделяя лежащие в их основе противопоставления.

1. Классификация знаков в зависимости от способа передачи сообщения

Эта классификация, которой суждено было стать канонической, свидетельствует о синтезирующей силе ума Августина. Исходя из того, что означающее должно быть чувственно воспринимаемым, он разбивает знаки на группы в зависимости от того органа чувств, которыми они воспринимаются. Таким образом, психологическая теория Аристотеля совмещается у него с семиотическим описанием.

Два момента заслуживают особого внимания. Во-первых, это ограниченная роль знаков, воздействующих не на зрение и слух, а на иные органы чувств. Августин считает нужным указать на их существование по очевидным теоретическим соображениям, но не проявляет к ним особого интереса.

«Среди знаков, используемых людьми для передачи друг другу того, что они испытывают, некоторые воздействуют на зрение, большая часть — на слух, и очень немногие — на другие чувства» (II, III, 4).

Чтобы проиллюстрировать роль других каналов коммуникации, Августин ограничивается тремя примерами:

«Господь подал знак с помощью запаха благовоний, распространившегося у его ног (Ев. от Иоанна, 12, 3—7). Он выразил свою волю с помощью Таинства своего Тела и Крови, первым отведав их (Ев. от Луки, 22, 19—20). Он также наделил значением жест женщины, которая, дотронувшись до его одежды, выздоровела (Ев. от Матфея, 9, 21)» (там же).

Эти примеры призваны подчеркнуть редкость знаков, основанных на обонянии, вкусе и осязании.

В трактате «О троице» речь идет уже только о двух способах передачи знаков — о визуальном и слуховом. Неоднократно подчеркивая их сходство, Августин пишет:

«Такой знак в большинстве случаев является звуком, иногда — жестом; звук воздействует на слух, а жест — на зрение, и таким образом телесные знаки передают телесным же органам чувств то, что находится у нас в уме. Действительно, когда мы подаем знак с помощью жеста, разве нельзя назвать это видимой речью?» (XV, X, 19).

Противопоставление зрения и слуха позволяет Августину предварительно отнести слова к знакам (в этом и заключается значимость второго интересующего нас момента). Ведь для Августина язык изначально имеет звуковую природу (его взгляды на письмо будут рассмотрены ниже). Следовательно, большинство знаков — звуковые, ибо большая часть знаков — это слова. «Бесчисленное множество знаков, позволяющих людям обнаруживать свои мысли, — это слова» (О христианской науке, II, III, 4). Отсюда, очевидно, следует, что привилегированное положение слов среди знаков обусловлено лишь их количественным превосходством.

2. Классификация знаков по их происхождению и употреблению

В первой книге трактата «О христианской науке» вводится еще одно противопоставление, позволяющее выделить четыре типа знаков; впрочем, их можно объединить в одну категорию, что и делает сам Августин. Он начинает с проведения различия между знаками и предметами, но едва сформули-

ровав их разницу, тут же упраздняет ее, ибо понимание «предмета» в самом широком смысле — как всего того, что существует, — приводит его к заключению, что знаки не только противоположны предметам, но и являются их разновидностью. «Всякий знак — также предмет, иначе он был бы ничем» (I, II, 2). Лишь на другом уровне — функциональном, а не субстанциональном — можно говорить о противопоставлении знаков и предметов.

Действительно, знак можно рассматривать в двух ракурсах: и как предмет, и как знак (сам Августин придерживается именно такого порядка изложения): *«Когда я писал о предметах, я предупредил заранее, чтобы внимание обращалось только на то, чем они являются сами по себе, а не на то, что они обозначают вне себя. Теперь же, рассматривая знаки, я прошу сосредоточиться не на предметах самих по себе, а, наоборот, на предметах как знаках, на том, что они обозначают»* (II, I, 1).

Иными словами, противопоставляются не предметы и знаки, а «только предметы» и предметы-знаки. Но есть и такие предметы (они, очевидно, более всего приближаются к чистым знакам, хотя никогда не становятся ими), само существование которых обусловлено их использованием в качестве знаков. Именно возможность отвлечься от вещной природы знаков позволяет Августину дать еще одну классификацию.

Суть этой классификации заключается в разграничении естественных и интенциональных знаков (*data*)¹. Нередко это противопоставление понималось неверно, поскольку отождествлялось с более привычным для античности противопоставлением естественных и условных знаков (И. Энгельс в одной из своих работ достаточно ясно показал, в чем заключается суть дела). Августин пишет следующее:

«Среди знаков одни естественные, другие намеренные. Естественные знаки — это те, которые при отсутствии всякого намерения или желания что-либо обозначить сами по себе позволяют узнать нечто большее помимо них самих» (II, I, 2).

Примеры естественных знаков: дым как знак огня, след животного, лицо человека.

«Намеренные знаки — это те, которые все живые существа подают друг другу, чтобы высказать, насколько это возможно, движения своей души, т. е. все то, что они чувствуют и думают» (II, II, 3).

Интенциональными являются прежде всего знаки, производимые человеком (слова), но сюда же относятся и крики животных, свидетельствующие о наличии пищи или просто о присутствии производителя знаков.

¹ т. е. данных, введенных намеренно. — *Прим. перев.*

Понятно, каким образом противопоставление естественных и интенциональных знаков связано с противопоставлением предметов и знаков. Интенциональные знаки — это предметы, создаваемые с целью их использования в качестве знаков (происхождение) и используемые только с этой целью (употребление); иными словами, это предметы, чья вещная функция доведена до минимума. Следовательно, интенциональные знаки более всего приближаются к чистым знакам (не существующим в действительности). Они производятся не только человеком, и никакой обязательной корреляции между естественным или интенциональным характером знаков и способами их передачи не существует. Отметим, что классификацию этих способов Августин производит с учетом одних интенциональных знаков, но почему он так поступает, сказать трудно. Что касается слов, то они относятся к классу интенциональных знаков; наряду с их звуковой природой этот признак является их второй существенной особенностью.

Но интенциональное не равно конвенциональному, хотя и напоминает его своей противопоставленностью естественному. Лучше понять позицию Августина позволяет приводимый им пример с криками животных, тот же, что и у Аристотеля (Об истолковании, 16а). Если для Аристотеля эти крики «естественны», поскольку не нуждаются ни в каком социальном установлении, то Августин, усматривая в них намерение сообщить что-то, зачисляет их в разряд интенциональных знаков. Таким образом, один и тот же пример иллюстрирует у Аристотеля и Августина совершенно различные классы знаков. Можно предположить, что автором данного различения является сам Августин; основанное на понятии интенции, оно хорошо вписывается в его общую концепцию, которая, как мы убедились, психологична и ориентирована на процесс коммуникации. Оно же позволило ему избежать упрека, адресованного Секстом Эмпириком стоикам, а именно: существование знаков не обязательно предполагает существование некоей логической структуры, их порождающей, ведь некоторые знаки изначально существуют в природе. Можно также заметить, что Августин объединяет два вида знаков, которые были совершенно не связаны друг с другом у предшественников: знак Аристотеля и стоиков становится «естественным знаком», а символ Аристотеля и сочетание означающего с означаемым стоиков становятся «интенциональными знаками» (причем примеры у всех одни и те же). Термин *естественный* несколько сбивает с толку; для большей ясности следует скорее говорить о противопоставлении знаков *изначально существующих* в качестве предметов и тех знаков, которые *специально создаются* в целях означивания.

3. Классификация знаков в зависимости от их социального статуса

Сделанное выше терминологическое уточнение тем более желательно, что в том же трактате Августин подразделяет знаки на естественные (и универсальные) и институциональные (или условные); как мы убедились, это разделение было гораздо привычней. Знаки первого рода понимаются спонтанно и непосредственно; понимание знаков второго рода достигается путем обучения. В трактате «О христианской науке» Августин рассматривает только институциональные знаки, причем на примере, казалось бы, прямо противоположном им:

«Знаки танцующих гистрионов не имели бы смысла, если бы шли от природы, а не от человеческих установлений и договоренностей. Иначе в давние времена глашатаю не нужно было бы во время исполнения танца мимом пояснять карфагенянам, что хочет выразить танцор. Многие старики еще в подробностях помнят об этом, и мы сами слышали их рассказы. Им следует верить, ведь и сегодня человек, не сведущий в подобных ребячествах, будет понапрасну напрягать в театре внимание, если не осведомится заранее у других людей о значении жестов актеров» (II, XXV, 38).

Даже пантомима, будучи, на первый взгляд, естественным знаком, основана на условности и, следовательно, для ее понимания необходимо обучение. Таким образом, Августин ввел в свою типологию знаков противопоставление, известное уже Сексту Эмпирику и обычное для дискуссий по поводу возникновения языка.

Подобно предыдущим, это противопоставление никак не соотносится у Августина с другими. Можно предположить, что Августин лишь потому не привел ни одного примера естественного знака (противопоставленного условному), что его трактат посвящен именно интенциональным знакам. Ведь естественные знаки — это знаки, существующие изначально как предметы, а интенциональный, намеренно созданный знак предполагает обучение и, следовательно, наличие каких-то социальных институтов. Но можно ли утверждать, что изначально существующий знак естествен, т. е. может мыслиться вне какой-либо договоренности? Августин этого не утверждает, и на ум легко приходят контрпримеры. Как бы там ни было, в «Катехизисе для начинающих» как пример естественного он описывает знак, который в трактате «О христианской науке» фигурирует среди неинтенциональных:

«Отпечатки души являются продуктом разума, подобно тому как лицо является выражением тела. Так, гнев (ira) по-разному обозначается в латыни, в греческом, в других языках по причине разнообразия языков. Но выражение лица человека, пребывающего в гневе, не является ни латинским, ни

греческим. Если кто-то скажет: *Iratus sum* “Я в гневе”, то никто из людей, кроме латинян, его не поймет. Однако, если бушующая в его душе страсть прихлынет к лицу, изменив его выражение, то все наблюдатели вынесут суждение: “Этот человек гневается”» (II, 3).

То же самое утверждается в «Исповеди»:

«Что взрослые хотели ее [вещь] назвать, это было видно по их жестам, по этому естественному языку всех народов, слагающемуся из выражения лица, подмигиванья, разных телодвижений и звуков, выражающих состояния души, которая просит, получает, отбрасывает, избегает» (I, VIII, 13)¹.

Естественные знаки (принадлежность к ним жестов представляется нам, однако, спорной) так же универсальны, как и отпечатки души, о свойствах которых речь шла выше. Августин, подобно Аристотелю, считает связь между словом и мыслями произвольной (условной), а связь между мыслями и предметами универсальной и, следовательно, естественной.

Настойчивость, с какой Августин подчеркивает неизбежно условную природу языка, заставляет нас предположить, что мотивированность знака для него не играет существенной роли; по его мнению, она не может заменить собой знание конвенции.

«Все люди стремятся к определенному сходству в способе означивания, чтобы сами знаки по мере возможности воспроизводили означенный предмет. Однако поскольку один и тот же предмет может быть сходным с другим в разных отношениях, такие знаки могут иметь определенный смысл только в случае единодушного одобрения» (О христианской науке, XXV, 38).

Мотивированность не отменяет условности; аргументация, сосредоточенная здесь в одной фразе, развивается в трактате «Об учителе»: никогда нельзя точно узнать смысл жеста без языкового комментария и, следовательно, без такого института, как язык. Тем самым Августин отказывается признать фундаментальный характер противопоставления *естественность–условность* (или *произвольность*); он не пытается, как это делалось в XVIII в., а позже Гегелем и Соссюром, произвести на этой основе противопоставление (произвольных) знаков и (естественных) символов.

«Произвольность знака» естественным образом приводит к полисемии: *«Поскольку предметы сходны между собой в многочисленных отношениях, то следует остерегаться считать за правило, что предмет всегда по аналогии означает только то, что он означает в каком-либо определенном случае. Действительно, Господь вложил в слово “закваска” упрек, когда он*

¹ Цит. по кн.: Блаженный Августин. Исповедь. Пер М. Сергеенко, М., «Гендальф», 1992, с. 36. — Прим. перев.

сказал: “берегитесь закваски фарисейской” (Ев. от Матфея, 16, 11), и похвалу, когда он сказал: “Царство небесное похоже на женщину, положившую закваску в три меры муки, чтобы поднялось все тесто”» (О христианской науке, III, XXV, 35).

4. Классификация знаков в зависимости от природы символической связи

Разделив знаки на интенциональные — неинтенциональные и на конвенциональные — естественные, Августин в третий раз рассматривает те же факты и строит еще одну классификацию, выделяя знаки *собственные* и *переносные* (*translata*). Очевидным образом, это противопоставление позаимствовано из риторики, однако то, что в риторике говорилось по поводу слов, Августин распространяет на все виды знаков, поступая подобно Клименту, но превосходя его четкостью формулировок.

Посмотрим, каким образом Августин вводит это противопоставление:

«В действительности знаки являются или собственными, или переносными. Их называют собственными, когда они употребляются для обозначения тех предметов, для которых они и были созданы. Например, мы говорим bos “вол”, когда мы думаем о животном, которое все говорящие поллатыни называют, как и мы, этим именем. Знаки являются переносными, когда сами предметы, обозначенные нами своими собственными именами, употребляются для обозначения другого предмета. Например, мы говорим “вол” и с помощью этих звуков представляем себе животное, обычно называемое этим именем. Однако в свою очередь это животное заставляет нас думать о проповеднике, который в Священном Писании, в соответствии с толкованием Апостола, обозначается такими словами: “Не заграждай рта у вола молотящего” (I Послание к Коринфянам, 9, 9)» (О христианской науке, II, X, 15).

Собственные знаки определяются так же, как и интенциональные: они создаются для использования в качестве знаков. Однако определение переносных знаков не совсем симметрично; это не «естественные» знаки, т. е. не те знаки, которые существуют до их использования собственно в качестве знаков. Они получают более общее определение через указание на их вторичность: знак является переносным, когда его означаемое в свою очередь становится означающим; иными словами, собственный знак основан на одном отношении, а переносный возникает в результате двух последовательных операций (выше мы убедились, что подобная мысль возникла уже у Климента).

Действительно, речь идет исключительно об интенциональных знаках, ведь Августина интересуют только они, и именно к ним повторно применяется операция, позволившая выделить этот тип знаков. Собственные знаки создаются специально в целях означивания и используются в соответствии с этим первоначальным намерением. Переносные знаки также интенциональны (в качестве примера Августин приводит только слова), но вместо того чтобы употребляться в соответствии со своим первоначальным предназначением, они используются по-иному, во вторичной функции; точно так же обстоит дело и с предметами, когда они превращаются в знаки.

Такая структурная аналогия — но не тождество — объясняет сходство между переносными знаками (которые все же остаются языковыми) и неинтенциональными знаками («естественными» и, следовательно, неязыковыми). Не случайно примеры двух видов знаков переключаются между собой; вол не обязан своим существованием тому или иному семиотическому заданию, но он *может* что-либо означать, поэтому он представляет собой одновременно и естественный знак, и потенциальный элемент переносного знака. Этот третий подход к одному и тому же явлению представляется, с формальной точки зрения, наиболее удовлетворительным: отныне не случайные обстоятельства эмпирических наблюдений лежат в основе различных видов знаков (уже существующих или специально создаваемых, понимаемых непосредственно или в силу соглашения), а различия в их структуре: наличие единичного или двойного символического отношения. В таком случае язык не образует отдельного класса знаков, ибо часть языковых знаков (косвенные выражения) объединяются в один класс с неязыковыми знаками. Следует признать, что формулировка данного противопоставления, основанная на анализе формы, а не субстанции, представляет собой наиболее важное теоретическое достижение Августина в области семиотики. Отметим в то же время, что такая классификация ведет к частичному стиранию различий между двумя видами явлений, которые более четко различались Аристотелем (символ vs. знак), стойками (означающее — означаемое vs. знак) и Климентом (прямая речь vs. косвенная, или символическая речь).

Противопоставление собственного и переносного употребления возникло в риторике, но отличие Августина от риторической традиции заключается не только в расширении объекта анализа и переходе от слова к знаку вообще; новым является само определение «переносного»; отныне речь идет не о слове, используемом в другом смысле, а о слове, обозначающем некий предмет, который, в свою очередь, становится носителем смысла. Это определение действительно применимо к приведенному примеру (вол, пропо-

ведник и т. д.), непохожему на риторические тропы. Однако на следующей странице Августин приводит другой пример переносного знака, полностью соответствующий риторической традиции. Скорее всего, это не смешение двух видов косвенного смысла, а попытка Августина расширить категорию переносного смысла, чтобы в нее можно было включить христианскую аллегорию. Говоря о трудностях, возникающих при толковании Священного Писания, он выделяет два их вида, которые соответствуют двум разновидностям косвенного смысла; это противопоставление более четко сформулировано в трактате «О троице», где Августин выделяет два вида аллегории (т. е. переносных знаков) в зависимости от того, имеются ли в виду слова или предметы. Источником такого различия может быть одно из высказываний Климента, который полагал, однако, что речь идет о двух равно возможных определениях одного и того же понятия.

Позже Августин предпринял еще одну попытку классификации разновидностей переносного смысла; она и привела его к созданию знаменитого учения о четырех смыслах Священного Писания. До сих пор идут споры по поводу того, стоит ли именно Августин у истоков этого учения. Оно изложено в ряде его трактатов. В трактате «О пользе веры» (3, 5) и в параллельном, но более кратком отрывке «Незаконченное сочинение о буквальном смысле книги Бытия» Августин четко различает четыре термина: история, этиология, аналогия, аллегория. Однако нет уверенности в том, что они соотносятся с разными видами смысла, скорее речь идет о различных операциях, которым подвергается текст при его толковании. В частности, аналогия — это процедура, заключающаяся в том, что при толковании какого-либо текста используется иной текст. Статус этиологии неясен; она заключается в поисках причины события, факта, описываемого в тексте. Речь идет об объяснении, следовательно, о смысле, но непонятно, принадлежит ли он самому анализируемому тексту; скорее всего, это смысл, восполняемый комментатором. Итак, остаются только два смысла: исторический (буквальный) и аллегорический; примеры аллегорического смысла, приводимые Августином, по-видимому, свидетельствует о том, что он не различал те виды аллегорий, которые выделялись в позднейшей традиции. Эти примеры следующие: Иона во чреве кита как аллегория Христа в гробу (позднее это было названо типологией); повествование о бедствиях иудеев во время исхода, побуждающее не впадать в грех (тропология); две женщины, как символ двух церквей (анагога). Следует добавить, что Августин не различал также духовного и переносного смысла (одинаково определяя тот и другой). Если сравнить классификацию Августина с позднейшей традицией, кодифицированной Фомой Аквинским, то можно обнаружить следующее перераспределение категорий:

	СОБСТВЕННЫЙ СМЫСЛ	ПЕРЕНОСНЫЙ СМЫСЛ	ДУХОВНЫЙ СМЫСЛ
<i>Бл. Августин</i>	собственный смысл	переносный смысл	
<i>Св. Фома</i>	буквальный смысл		духовный смысл

Вывод: для Августина важна лишь дихотомия собственный/переносный смысл, остальное не имеет значения.

Теперь необходимо рассмотреть еще один отрывок из «Незаконченного сочинения о буквальном смысле книги Бытия», I, 1. В нем Августин рассуждает о содержании различных книг Библии и говорит, что в одних книгах речь идет о вечности, в других описываются события, в третьих предвещается будущее, в четвертых даны правила поведения. Он не говорит здесь о наличии четырех смыслов у одного и того же отрывка, тем не менее в этом сочинении можно усмотреть ростки его теории.

Стремясь уточнить статус переносных знаков, Августин сближает их с двумя взаимосвязанными семантическими явлениями — двусмысленностью и ложью. Двусмысленностью Августин занимался много, начиная с трактата «О диалектике», в котором трудности общения характеризуются в зависимости от того, вызваны ли они затемненностью смысла или двусмысленностью (это подразделение есть и у Аристотеля). Одним из видов двусмысленности является та, что возникает в связи с переносным смыслом. Такое же подразделение дается и в трактате «О христианской доктрине»: «Двусмысленность Священного Писания связана или с выражениями, взятыми в собственном смысле, или с выражениями, взятыми в переносном смысле» (III, I, 1). Под двусмысленностью, связанной с прямым смыслом, следует понимать такую ее разновидность, в которой семантика не играет никакой роли, поскольку двусмысленность обусловлена причинами звукового, графического или синтаксического характера. Таким образом, семантические двусмысленности целиком совпадают с теми, которые обусловлены присутствием переносного смысла. Возможность семантической двусмысленности, основанной на лексической полисемии, не рассматривается.

Являясь разновидностью родовой категории «двусмысленность», переносные знаки должны четко отделяться от лжи, хотя и двусмысленность, и ложь при буквальном их истолковании одинаково не истинны.

«Храни нас Бог от того, чтобы считать их [притчи и фигуры Библии] лживыми. В таком случае пришлось бы тот же эпитет прилагать к длинней-

шему ряду фигур риторики, в частности, к метафоре, называемой так, потому что она переносит слово с предмета, который это слово обозначает в собственном смысле, на другой предмет, который оно обозначает в несобственном смысле. Действительно, когда мы говорим «колышущиеся хлеба, убранные жемчугом виноградные лозы, цветущая юность, волосы, подернутые инеем, мы, разумеется, не думаем, что в именуемых нами подобным образом предметах есть волны, жемчуг, цветы или иней. Надо ли в таком случае называть ложью процесс переноса, в который вовлечены эти выражения?» (Против лжи, X, 24).

Разъяснение отличия переносных знаков ото лжи приводится ниже: оно заключается именно в наличии переносного смысла, который отсутствует во лжи и позволяет рассматривать тропы как не противоречащие истине: «Эти слова и эти действия... предназначены для того, чтобы позволить нам познать предметы, с которыми они соотносятся» (там же). Или же: «Ничто из того, что делается или говорится в переносном смысле, не является ложью. Всякое слово должно быть соотнесено с тем, что оно обозначает, для тех, кто в состоянии понять его значение» (Против лжи, V, 7). Ложные высказывания не истинны в буквальном смысле, но в них нет переносного смысла.

5. Классификация знаков в соответствии с природой обозначаемого (десигната) — знака или предмета

Переносные знаки характеризуются тем, что их «означающее» само по себе является полноценным знаком; теперь мы можем рассмотреть обратный случай, когда не означающее, а означаемое представляет собой настоящий знак. Под одной рубрикой мы объединяем два случая, которые у Августина рассматриваются отдельно: буквы как знаки звуков и металингвистическое использование языка. И в том и в другом случае десигнатом является знак, но в первом случае имеется в виду его означающее, а во втором — его означаемое.

а) буквы

Что касается букв, то Августин неизменно придерживается положения Аристотеля: буквы суть знаки звуков. Так, в трактате «О диалектике» он пишет следующее:

«Когда оно [слово] написано, это не слово, а знак слова, который, представляя буквы взору читающего, показывает его разуму, что он должен произнести словесно. Действительно, разве буквы представляют взору что-либо иное кроме самих себя и, кроме того, разве они не показывают слова разуму?» (V).

То же самое говорится и в других сочинениях Августина:

«Написанные слова... должны пониматься как знаки слов» (Об учителе, IV, 8).

«Слова предстают взору не сами по себе, а посредством знаков, которые им свойственны» (О христианской науке, II, IV, 5).

«Буквы суть знаки звуков, подобно тому как в разговоре звуки суть знаки мысли» (О троице, XV, X, 19).

Однако Августин выявляет несколько дополнительных характеристик букв. Первая особенность, упоминаемая в трактате «О диалектике», парадоксальна: буквы суть знаки звуков, но не любых, а лишь членораздельных; однако членораздельные звуки — это как раз те, которые можно обозначить буквами. «Членораздельным звуком я называю тот, который может быть передан буквами» (V). Можно сказать, что в основе букв лежит имплицитный фонологический анализ, поскольку они представляют только инварианты. Понимаемая в широком смысле «письменность» представляется необходимым компонентом языка; то же можно сказать о «впечатлениях», о которых говорится в «Катехизисе для начинающих»; ведь слова являются всего лишь их переводом.

В трактате «О христианской науке» Августин подчеркивает длительность существования букв в противопоставлении моментальному характеру звуков: «Поскольку звуки, произведя сотрясение воздуха, тут же исчезают и не длятся больше, чем звучат, их знаки были закреплены с помощью букв» (II, IV, 5). Таким образом, буквы позволяют выйти за рамки «настоящего момента», которыми ограничено устное слово. В трактате «О троице» Августин идет еще дальше: письмо позволяет переноситься не только в другую эпоху, но и в другое место:

«Эти телесные знаки и другие знаки того же рода предполагают присутствие тех, кто нас видит, слышит и с кем мы разговариваем; письмо же было изобретено, чтобы позволить нам беседовать даже с отсутствующими» (XV, X, 19).

Письменность определяется Августином через ее причастность к тем, кто в данный момент отсутствует.

б) металингвистическое употребление знаков

Августин ни разу не обратил внимания на то обстоятельство, что буквы, будучи знаками, обозначают другие знаки (звуки). Однако такая ситуация была ему знакома, поскольку он постоянно интересовался проблемой металингвистического употребления слов. В трактате «О диалектике» он отмечает,

что слова могут использоваться или как знаки предметов, или как обозначения других слов. Это различие находится в центре внимания в трактате «О господине»; Августин постоянно предупреждает о тех последствиях, к которым может привести смешение этих двух различных видов использования языка.

В трактате «О диалектике» Августин замечает мимоходом: «Мы можем говорить о словах только с помощью слов» (V). В более общем виде эта мысль сформулирована в трактате «О христианской науке»: «Все эти знаки, разновидности которых я кратко охарактеризовал, я смог выразить с помощью этих знаков» (II, III, 4). Итак, важно не только то, что слова могут быть использованы металингвистически; важно также и то, что *только они* могут использоваться в метасемиотических целях. Это положение имеет первостепенное значение, поскольку в нем уточняется специфика слов по сравнению с другими знаками. К сожалению, эту идею Августин высказал лишь однажды и не развил ее дальше; он ни разу не попытался связать ее с другими своими классификациями знаков. Например, возникает вопрос, все ли словесные знаки (как собственные, так и переносные) в одинаковой мере способны употребляться металингвистически; интересно также выяснить, какое устройство слов позволяет им выполнять эту функцию. И в данном случае Августин ограничивается отдельными наблюдениями и соположением различных классификаций, не пытаясь теоретически обосновать их взаимосвязь.

Некоторые выводы

Попробуем теперь сделать некоторые выводы относительно двойного предмета исследования, проведенного нами в настоящей главе; мы имеем в виду теорию Августина и семиотику.

Прежде всего, мы постарались изложить взгляды самого Августина. Во всех своих семиотических исследованиях он стремился рассматривать семиотическую проблематику в рамках психологической теории коммуникации. Это стремление тем более удивительно, что оно противоположно отправной точке анализа, каковой была для Августина теория знаков стоиков. Однако он не совсем оригинален, поскольку психологический подход был характерен и для Аристотеля. И все же Августин продвинулся в этом направлении дальше, чем кто-либо из его предшественников; это объясняется его стремлением использовать теорию знака в теологических и экзегетических целях.

Однако если оригинальность Августина невелика в частности, то «оригинальность» его обобщающего разума, вернее, его экуменическая направленность удивительна, и результатом ее является первое в истории западной мысли теоретическое построение, заслуживающее наименования семиотики. Напомним основные составляющие этого экуменизма: будучи профессиональным ритором, Августин сначала применил свои знания при толковании конкретных текстов (Библии); таким образом, герменевтика поглотила риторику. Вместе с тем к ней добавилась логическая теория знака; правда, при этом произошел переход от структуры к субстанции, поскольку вместо «символа» и «знака» Аристотеля мы обнаруживаем у Августина интенциональные и естественные знаки. Объединение двух дисциплин произошло в трактате «О христианской науке», и в результате родилась общая теория знаков, или семиотика, в которой нашли свое место и «знаки» риторической традиции, перешедшей у Августина в герменевтическую; мы имеем в виду «переносные знаки». Если прибегнуть к современной терминологии, то можно сказать, что у Августина знаки (в ограниченном смысле слова) противопоставляются символам как собственное употребление переносному или лучше как прямое косвенному.

Огромная обобщающая сила разума Августина (она не становится меньше от того, что у него были предшественники — сторонники эклектического подхода) прекрасно соответствует его исторической роли — роли передатчика античных традиций, сохранившихся благодаря ему в период Средневековья. Обобщающий разум Августина проявился и во многих других областях, в том числе и смежных с темой нашего исследования; например, в нескольких местах трактата «О диалектике» (в этимологической части) исторические изменения смысла описываются в терминах риторических тропов, и тогда история предстает всего лишь как проекция типологии на ось времени. Более того, он впервые использовал аристотелевскую классификацию ассоциаций, изложенную во второй главе трактата Аристотеля «О памяти» (ассоциации по сходству, смежности и противоположности) для описания всего разнообразия смысловых отношений как в синхронии, так и в диахронии.

Теперь необходимо отвлечься от судьбы идей Августина и задаться вопросом, какова же цена рождения семиотики в процессе человеческого познания. Поскольку существует язык, то первый вопрос, который должна поставить всякая семиотика если не в онтологическом, то по крайней мере в эмпирическом плане, заключается в следующем: какое место языковые знаки занимают среди знаков вообще? До тех пор пока вопрос ставится лишь в

отношении словесного языка, мы остаемся в рамках науки о языке (или философии языка), и только выход за рамки лингвистики оправдывает учреждение новой дисциплины — семиотики. Именно в этом и заключается подвиг первооткрывателя, совершенный Августином: то, что до него говорилось о словах в рамках риторики или семантики, он распространил на знаки вообще, среди которых слова являются всего лишь одной из разновидностей; однако возникает вопрос: какой?

При попытке ответить на этот вопрос, возникает еще один: не слишком ли высока цена, которую пришлось заплатить за рождение семиотики? Рассуждая в общем плане, Августин учитывает существование слов (т. е. языковых знаков) лишь в двух случаях своих классификаций. Слова относятся, с одной стороны, к области воспринимаемого слухом, с другой — к области интенционального; пересечение этих двух категорий дает языковые знаки. Поступая так, Августин не замечает, что языковые знаки у него отличаются от других «интенциональных акустических знаков» только частотой употребления. Весьма показательное следующее его высказывание: «Те [знаки], которые воздействуют на слух, как я уже сказал, вызывают удовольствие, но вместе с тем обладают и значением. Тем не менее все эти знаки по сравнению со словами очень немногочисленны» (О христианской науке, II, III, 4). Получается, что между звуком трубы как сигналом атаки (пример несомненно интенционального знака) и словами различие заключается лишь в большей частоте последних. Вот и все, что эксплицитно говорится по этому поводу в семиотике Августина. В числе прочего мы видим, как преимущественное внимание к фонетической стороне языка мешает понять его природу: необходимость связывать слова со «смыслом» затемняет их специфику (возможная «визуальная» концепция языка, в которой последний отождествлялся бы с письмом, заслуживала бы того же упрека). Способность Августина к обобщению оборачивается в данном случае против него самого; вероятно, не случайно стоики, как и Аристотель, отказывались называть одним и тем же именем «естественный» знак (который они приравнивали к умозаключению) и слово. Синтез плодотворен только в том случае, если не ведет к стиранию различий.

В действительности (и мы это отметили выше) Августин все же указал на некоторые особенности языка, не объяснимые его интенциональным и акустическим характером; прежде всего, речь идет о возможности метасемиотического использования языка. Однако он не задается вопросом, какое же свойство языка лежит в основе этого явления. Но только ответив на этот важнейший вопрос, возможно решить другую, связанную с ним пробле-

му — проблему «цены» рождения семиотики: целесообразно ли объединять в одном и том же понятии знака то, что обладает способностью к метасемиотическому употреблению, и то, что лишено ее? (Отметим, что в этом новом вопросе содержится термин *семиотика*, так что получается замкнутый круг). Эту целесообразность невозможно оценить, пока мы не выясним что понимается под противопоставлением языковых и неязыковых знаков. Таким образом, в основе семиотики Августина лежит если не отрицание, то игнорирование различия между словами и другими знаками; то же самое можно сказать по поводу семиотики Соссюра, возникшей на полтора тысячелетия позже. А это делает проблематичной само существование семиотики .

Однако Августин предвидел возможность выхода из тупика, хотя, вероятно, не осознавал ни эту возможность, ни сам тупик. Она заключалась в том, чтобы распространить на сферу знаков категорию риторики *собственное — переносное*. Дело в том, что эта категория охватывает как субстанциональное противопоставление языковой и неязыковой сферы (она представлена в обеих областях), так и второстепенные прагматические противопоставления: *интенциональность — естественность, конвенциональность — универсальность*; тем самым она позволяет выделить два важнейших способа обозначения (десигнации), которые сегодня мы бы назвали двумя разными терминами: означивание и символизация. Исходя из этого, можно попытаться выявить различие, лежащее в основе этих двух способов и косвенным образом объясняющее возможность или невозможность метасемиотического употребления. Иными словами, семиотика имеет право на существование только в том случае, если в само ее основание закладывается противопоставление семантического и символического. Именно это соображение позволяет нам верно оценить идеи создателя семиотики — Бл. Августина, даже вопреки тому, что он иногда говорил.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

Дополнительные сведения можно найти в использованных мною работах по истории отдельных дисциплин: Robins R. H. *A Short History of Linguistics*. London, 1969 (франц. перевод: Париж, 1976); Kneale W., Kneale M. *Development of Logic*. Oxford, 1962; Blanché R. *La Logique et son histoire*. Paris, 1970; Baldwin C. S. *Ancient Rhetoric and Poetic*. Gloucester, 1924; Kennedy G. *The Art of Persuasion in Greece*. Princeton, 1963; Kennedy G. *The Art of Rhetoric in the Roman World*. Princeton, 1972; Cousin J. *Études sur Quintilien*. Paris, 1935; Pépin J. *Mythe et Allégorie*. Paris, 1958.

Тексты цитируются по двуязычным изданиям Budé и Garnier кроме «Органона» и «Метафизики» Аристотеля, которые даются в переводе Трико.

Наиболее полным исследованием семиотики Августина является статья Darrell Jackson B. *The Theory of Signs in Saint Augustine's De Doctrina christiana*. — In: *Revue des études augustinienes*, 15 (1969), 9-49; она перепечатана в книге Markus R. A. (ed.). *Augustine*. Garden City, N.Y., 1972, 92-147. В этой работе можно найти ссылки на предыдущие исследования, к которым следует добавить книгу Pépin J. *Saint Augustin et la Dialectique*. Villanova, 1976. Напротив, работой Simone R. *Sémiologie augustinienne*. — In: *Semiotica*, 6 (1972), 1-31, можно пренебречь. Мне осталась недоступной книга Mayer C. P. *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*. Würzburg, 1969.

Тексты Августина я цитирую в переводах, опубликованных в серии «Bibliothèque augustinienne».

II. *Блеск и
нищета риторики*

Первый серьезный кризис риторики примерно совпадает с началом нашей эры. Описание его можно найти в «Диалоге об ораторах» Тацита, не случайно завоевавшем такую популярность. Об упадке риторики говорится в самой первой фразе диалога: «Ты часто спрашиваешь меня, Фабий Юст, почему предшествующие столетия отличались таким обилием одаренных и знаменитых ораторов, а наш покинутый ими и лишенный славы красноречия век едва сохраняет само слово оратор...» (I)¹.

Неверно видеть в этих словах всего лишь старую присказку «раньше все было лучше», только изложенную другими словами. Как анализ Тацита, так и наблюдения над эволюцией риторики в его эпоху свидетельствуют о реальности происходивших перемен.

Чем была риторика в «предшествующие столетия»? На этот вопрос можно ответить хорошо известным выражением, первоначальный смысл которого нами более не воспринимается: она была «искусством убеждения» или, как сказал Аристотель в самом начале своей «Риторики», риторика есть «способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета» (I, 2; 1355b)². Предмет риторики — красноречие, красноречие же определяется как действенная речь, т. е. речь, которой можно воздействовать на другого человека. Для риторики язык не форма (ее не интересуют высказывания как таковые), а действие; языковая форма становится частью целостного акта коммуникации, наиболее характерной разновидностью которого является убеждение. Риторике интересуют функции речи, а не ее структура. Для нее в центре внимания находится цель коммуникативного акта — убедить (или, как стали говорить позднее, — наставить, возбудить страсти и понравиться); языковые средства привлекаются к рассмотрению в той мере, в какой они могут служить достижению этой цели.

¹ Цит. по кн.: Корнелий Тацит. Соч. в 2-х т. Т. I. Пер. А. С. Бобовича. Л., «Наука», 1969, с. 373. — Прим. перев.

² Цит. по переводу Н. Платоновой в ук. кн., с. 19. — Прим. перев.

Риторика изучает средства, позволяющие достичь поставленной цели. Поэтому не удивительно, что в метафорических наименованиях самой риторики всегда подчеркивается связь между средством и целью. Риторикуют сравнивают то с искусством врача, то с военным искусством полководца. Вот что говорит по этому поводу Аристотель:

«Итак, очевидно, что риторика... полезна и что дело ее — не убеждать, но в каждом данном случае находить способы убеждения; то же можно заметить и относительно всех остальных искусств, ибо дело врачебного искусства, например, заключается не в том, чтобы делать всякого человека здоровым, но в том, чтобы, насколько возможно, приблизиться к этой цели, потому что вполне возможно хорошо лечить и таких людей, которые уже не могут выздороветь» (I, 1; 1355b)¹.

Об этом же говорится в «Риторике к Гереннию» (по традиции приписывавшейся Цицерону):

«Располагая слова в речи подобно тому, как расставляют солдат на поле боя, можно легко одержать победу в речи, как и в бою» (III, 10, 18).

Как видим, дух риторики весьма прагматичен, а следовательно, аморален; надо уметь достигать своей цели в любых обстоятельствах, независимо от дела, которое защищаешь. Суть риторики не сводится к нескольким, делаемым при входе в храм риторики и по выходе из него, заявлениям принципиального характера вроде того, что следует защищать только правое дело, чтобы тем самым препятствовать красноречивому оратору пользоваться своим искусством в целях, справедливость которых очевидна только ему. Риторика не отдает предпочтение одному виду речи перед другим; для нее все хорошо, лишь бы цель была достигнута; всякая речь может быть действительной, надо только использовать ее в тех целях, для которых она более всего подходит. Вспомним, как Аристотель перечисляет «топики», предусматривая все возможные случаи и соответствующие средства речевого воздействия:

«Происхождение: если человека хвалят, то говорит о его предках; если он знатного происхождения, то говорят, что он достоин своего рода или даже превзошел своих предков; если происхождение скромное, то говорят, что он достиг всего благодаря своим собственным достоинствам, а не заслугам предков; в случае хулы, если человек знатного происхождения, говорят, что он опозорил своих предков; если же происхождение незнатное, то и в этом случае говорят, что он обесчестил своих предков» (Риторика к Гереннию, III, 7, 13).

¹ Цит. по переводу Н. Платоновой в ук. кн., с. 18. — Прим. перев.

Риторика учит использовать тот тип дискурса, который наиболее уместен в данном случае.

Итак, ключевое понятие риторики — это понятие подходящего, уместного (греч. *prépon*, лат. *decorum*). Как верно заметил Альбер Ион, «только в результате непозволительного упрощения принцип уместности оказался лишь одной из глав в трактатах о красноречии, в то время как он является руководящим принципом, на котором целиком основано искусство речи». Уместность определяет силу воздействия речи, т. е. лежит в основе ее убедительности.

Цицерон пишет об этом так:

«...хвалить я буду прежде всего того, кто различит, что и где уместно. Именно эта мудрость и нужна человеку красноречивому, чтобы он мог быть повелителем обстоятельств и лиц. Ибо я полагаю, что не всегда, не при всех, не против всякого, не за всякого и не со всяким следует говорить одинаково. Поэтому красноречивым будет тот, кто сумеет примениться в своей речи ко всему, что окажется уместным» (Об ораторе, 35-36, 123)¹.

Слово растворяется в своей функциональности, но быть функциональным значит быть уместным.

Такова была риторика до того, как наступил кризис. Можно ли, исходя из данного нами обзора, дойти до истоков, до причин этого кризиса? Да, если внимательно проследить ход рассуждений Тацита, непосредственно связавшего риторику с политикой и жизнью общества. По его мнению, красноречие развивалось до тех пор, пока оно действительно чему-то служило, было эффективным орудием воздействия; но такое положение возможно лишь в государстве, в котором речь обладает властью, иными словами, в свободном и демократическом государстве.

«Для великого красноречия, как и для пламени, нужно то, что его питает, — нужны дуновения, придающие ему силу, и лишь окрепнув, оно начинает отбрасывать яркие отблески» (36)².

В демократическом обществе красноречие питает забота о благе народа. *«К этому присоединялись и занимаемые подсудимыми видное положение, и значительность судебных процессов, что само по себе тоже много дает красноречию... Ведь в зависимости от важности дела возрастает мощь дарования, и никто не может выступить с блестящей и яркой речью, пока не возьмется за способный вдохновить на нее судебный процесс»* (37)³.

¹ Цит. по кн.: Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. Пер. Ф. А. Петровского. М., «Наука», 1972, с. 355-356. — *Прим. перев.*

² Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 398. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 399. — *Прим. перев.*

Красноречие развивается там, где свободно можно говорить обо всем, не обращая внимания на чины и личности, там, где человек имеет право нападать «на первейших мужей государства» (40)¹. Такое возможно лишь в государстве, в котором давление социальных институтов незначительно, а власть совещательных органов очень велика, а это и есть основа демократии. Именно так и характеризует Тацит предшествующий период истории римского государства: «...при общем смятении и **отсутствии наделенного верховной властью правителя** всякий оратор мнил о себе в меру своей способности воздействовать на **мечущийся народ**» (36)². «Да и в нашем государстве, пока оно **металось из стороны в сторону**... расцвело могучее красноречие, несомненно превосходившее современное, подобно тому как на невозделанном поле некоторые травы разрастаются более пышно, чем на возделанном» (40; выделено мною. — Ц.Т.)³.

Демократия является необходимым условием расцвета красноречия; соответственно, красноречие является высшим свойством индивида — члена демократического общества. Одно не может существовать без другого. Красноречие «необходимо»; в этом заключается его главная особенность, и этим объясняется его успех.

«И в конце концов они [древние] убедили себя, что без помощи красноречия никто в нашем государстве не может ни достигнуть заметного и выдающегося положения, ни удержать его за собою» (36)⁴. «...Никто в те времена не мог достигнуть большого могущества, не обладая хотя бы некоторым красноречьем» (37)⁵.

Таким образом, красноречие процветало в совершенно определенном типе общества; легко себе представить, какие социальные изменения обуславливают его упадок; коротко говоря, это уничтожение свобод, замена демократии сильным государством с четким законодательством и авторитарным правлением. Таким государством был Рим («Первым в свое третье консульство урезал эти свободы и как бы надел узду на красноречие Гней Помпей...», 38⁶), таков и общий закон, сформулированный Тацитом совершенно однозначно: «...в благоустроенных государствах оно [красноречие] вообще не рождается» (40)⁷. Если демократия исчезает, заменяясь жестким правлением, и публичные дискуссии становятся ненужными, к чему тогда красноречие?

¹ Там же, с. 401. — Прим. перев.

² Там же, с. 398. — Прим. перев.

³ Там же, с. 401. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 398. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 399. — Прим. перев.

⁶ Там же, с. 400. — Прим. перев.

⁷ Там же, с. 401. — Прим. перев.

«Нужно ли, чтобы каждый сенатор пространно излагал свое мнение по тому или иному вопросу, если благонамеренные сразу же приходят к согласию? К чему многочисленные народные собрания, когда общественные дела решаются не невеждами и толпой, а мудрейшим и одним?» (41; выделено мною. — Ц.Т.)¹.

Но следует ли сокрушаться по поводу такого состояния дел? Нет, если верить Матерну, одному из участников диалога, поставившему именно такой диагноз. Ведь свобода и демократия угрожают миру и благосостоянию каждого человека: стоит ли сожалеть об отсутствии действенных лекарств, если можно наслаждаться отсутствием болезней?

«И если бы нашлось какое-нибудь государство, в котором никто не преступает дозволенного законами, то среди беспорочных людей судебный оратор был бы так же не нужен, как врач среди тех, кто никогда не болеет» (41)².

За былое красноречие приходилось расплачиваться слишком дорого — нестабильностью положения каждого гражданина, прямым результатом демократического образа правления.

«...Великое и яркое красноречие — дитя своеволия, которое неразумные называют свободой... оно... вольнолюбиво, лишено твердых устоев, необузданно, безрассудно, самоуверенно, в благоустроенных государствах оно вообще не рождается... Но красноречие Гракхов не дало нашему государству столь многого, чтобы оно стерпело и их законы, да и Цицерон, хотя его и постиг столь прискорбный конец, едва ли сполна оплатил славу своего красноречия» (40)³.

И далее следует общий вывод:

«...поскольку никому не дано домогаться славы и одновременно соблюдать должную сдержанность, пусть каждый пользуется благами своего века, не порицая чужого» (41)⁴.

Оставим в стороне это оценочное суждение; главный вывод, к которому приводит анализ фактов, заключается в том, что расцвет красноречия был связан с определенной формой государства, с демократией; с исчезновением демократии красноречие неизбежно угасает и, может быть, даже исчезает. То же верно и в отношении риторики, которая учит красноречию. Но, может быть, красноречие не исчезает, а изменяет свое содержание, а с ним изменяется и предмет риторики? Поскольку к началу нашей эры риторики вовсе не умерла (об этом не могло быть и речи), именно такое изменение и должно было произойти, и оно действительно произошло.

¹ Там же, с. 402. — Прим. перев.

² Там же, с. 402. — Прим. перев.

³ Там же, с. 401. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 402. — Прим. перев.

При демократии слово обладало силой воздействия. При монархии (грубо говоря) оно не может оставаться таким же, ведь власть принадлежит институтам, а не совещательным органам; поэтому неизбежно изменяется идеал красноречия: теперь лучшей речью признается та, которая *красива*. В том же «Диалоге об ораторах» до обсуждения причин упадка риторики излагается другая беседа — между Апром и Мессалой, в которой они сравнивают относительные достоинства древнего и нового красноречия. Апр, защитник нового красноречия, находит в нем качества, о которых и не помышляли в те времена, когда красноречие было орудием убеждения; ему нравятся нынешние речи, он находит их «блестящими», «ослепительными», «прекрасными», и его не волнует их действенность. В древних речах «все в целом напоминает стену грубо возведенного здания: она, пожалуй, прочна и долговечна, но шероховата и не излучает сияния. Я же хочу, чтобы оратор уподобился богатому и рачительному главе семейства, заботящемуся не только о том, чтобы его жилище было под крышей, которая защищала бы от дождя и ветра, но чтобы оно также радовало взор и глаза; не только о том, чтобы обставить его лишь тою утварью, каковая необходима для удовлетворения насущных потребностей, но чтобы в его убранстве было и золото, и серебро, и драгоценные камни, дабы их можно было взять в руки и любоваться ими всякий раз, как только захочется» (22)¹. (Обратите внимание на переход от орудийных метафор к метафорам, вызывающим представление об украшениях). Цицерона — последнего из древних и первого из современных ораторов — объединяют с последними некоторые качества, присущие его речам: «Он первым стал заботиться об украшении ораторской речи, первый обратил внимание на выбор наиболее подходящих слов и на искусство их сочетания» (22)². Неизбежным следствием этой работы над стилем является то, что речи, несмотря на все большую красоту, все хуже выполняют свою (древнюю) функцию — функцию убеждения, воздействия; именно в таком смысле возражает Апру его собеседник: «Нет таких мелочных забот по поводу формы, опыт которых не учил бы нас о том, что они оборачиваются против нас...» (39).

Новое красноречие отличается от старого тем, что его идеалом является внутреннее качество речи, а не ее способность служить достижению внешней цели. По правде говоря, в риторике предыдущего периода имелся ряд понятий, которые уже тогда могли стать основой иного понимания красноречия; когда же наступил кризис, эти понятия были уточнены и стали играть значительно более важную роль. Сюда относятся латинские термины *ornatio* «украшение», *opate* «украшать», которые, как мы убедимся позже, легли в

^{1: 2} Там же, с. 388. — Прим. перев.

основу построения новой риторики. «В первоначальном смысле глагол *ornare* значит “снабжать, оснащать чем-либо”. Но и смысл “украшать” близок к первоначальному, и именно в этом значении слово *ornatio* употребляется применительно к красноречию» (А. Ион). Примеры обоих смыслов глагола *ornare* можно найти у Цицерона — фигуры действительно переходного периода; в то же время эти два смысла соответствуют двум концепциям риторики — новой и старой, орудийной и орнаментальной.

Еще более примечательным является термин *фигура* (греч. *skhéma*, лат. *conformatio, forma, figura*). Теофраст, Деметрий, Квинтилиан — все они употребляют этот термин в одном и том же смысле, определяя фигуру или через ее синоним — форму, или прибегая к сравнению с жестами и позами тела: подобно тому как человек с необходимостью принимает разнообразные позы, постоянно держится определенным образом, так и речь всегда имеет определенное расположение, определенный способ существования. Об этом прямо говорит Цицерон: «фигуры, которые греки, уподобив их “позам” речи, называют *skhémata*» (Оратор, 25, 83). Важное следствие такого определения, при буквальном его понимании, заключается в том, что всякая речь оказывается фигуральной. На это обратил внимание Квинтилиан, давая свое определение фигуры, сходное с вышеприведенным: фигура есть «форма, каковой бы она ни была, придаваемая мысли, подобно тому как тела имеют различную позу в зависимости от того, как они сложены» (9, I, 10); «слово применяется к позам, как к жестам» (9, I, 12). И далее он делает следующий вывод: «Сказать так — значит утверждать, что у всякой речи есть своя фигура... Следовательно, в первом, наиболее общем, смысле нет ничего, что бы не было фигуральным» (9, I, 12).

Итак, фигура определяется всеми как такой дискурс, который воспринимается со стороны формы. Но если раньше фигура была лишь одним из множества способов анализа дискурса, то теперь это понятие стало самоценным и пришлось как нельзя кстати, поскольку речи целиком начинают оцениваться «сами по себе»! Поэтому роль фигур непрерывно возрастала в риторических трактатах рассматриваемой эпохи; известно, что в определенный момент риторика превратилась всего лишь в собрание фигур.

Однако при переходе от древней, доцицероновой, риторики к новой, сформировавшейся после Цицерона, произошло еще более важное изменение, касающееся самой структуры ее предмета. Известно, что область риторики делится на пять частей, две из которых относятся к энонциации, изложению, а три — к изложенному: *inventio* «изобретение», *dispositio* «расположение», *elocutio* «произнесение». При орудийном подходе, характер-

ном для старой риторики, эти пять частей (несмотря на иногда ясно выраженные предпочтения тех или иных авторов) в принципе считались равноправными; они соответствуют пяти аспектам языкового акта, которые все подчинены внешней цели — убедить собеседника. Теперь, когда внешняя цель отсутствует, именно энонцияция, т. е. фигуры, украшения все более выступают на передний план, поскольку благодаря им быстрее всего достигается новая цель: говорить (или писать) искусно, составлять красивые речи. Вот как пишет об этом перевороте во взглядах на риторику Цицерон, используя при этом этимологические выкладки:

«Но пора уже обрисовать образ высшего красноречия, каким обладает наш совершенный оратор. Само название показывает, что именно этим он замечателен, и все остальное в нем перед этим ничто: ведь он именуется не “изобретатель”, не “располагатель”, не “произноситель”, хотя все это в нем есть, — нет, его название rhetor — по-гречески и eloquens по-латыни. Всякий может притязать на частичное обладание любым другим искусством оратора, но его главная сила — речь, то есть словесное выражение, — принадлежит ему одному» (Оратор, 19, 61)¹.

Таким образом, изобретение (иными словами, поиск идей) было постепенно изъято из риторики, и его место занял способ изложения; однако победа последнего оказалась двусмысленной: он выиграл бой в границах риторики, но проиграл войну в целом, ибо в результате победы риторика как дисциплина потеряла всякую ценность. Соотношение средство/цель оказалось замененным соотношением форма/содержание, и отныне риторика стала иметь дело только с формой. «Идеи», которые когда-то рассматривались как средство наравне со «словами», стали наделяться внешней функцией, поскольку они определяют «цель» речи.

Однако еще у древних римлян существовал дискурс, оценивавшийся сам по себе, по своим внутренним свойствам, по формальной красоте, однако этот дискурс не назывался тогда красноречием; это скорее то, что ныне назвали бы *литературой*. Агр, персонаж диалога Тацита, хорошо осознавал изменение вкуса: «Больше того, [теперь] от оратора требуется и умение привести к месту стихи, и не какую-нибудь ветошь из Акция или Пакувия, а что-нибудь извлеченное из священной сокровищницы Горация, или Вергилия, или Лукиана» (20)². В этом духе определялось различие между поэзией и ораторским красноречием: для красноречия главным является транзитивная эффективность (воздействие на слушателя), а поэзия является предме-

¹ Цит. по переводу М. Л. Гаспарова в ук. кн., с. 343. — *Прим. перев.*

² Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 387. — *Прим. перев.*

том восхищения сама по себе, как результат работы над словом. Например, Цицерон, проводя различие между ораторами и поэтами, утверждает, что последние «придают больше значение словам, чем идеям» (Оратор, 20, 68)¹.

Новое красноречие ничем не отличается от литературы; предмет риторики стал совпадать с литературой. И если когда-то выразительная речь оценивалась по своей действенности, то отныне, наоборот, она заслуживает похвал, когда она бесполезна, ни на что не направлена. Обратимся в последний раз к диалогу Тацита. Он открывается дискуссией, о которой мы еще не говорили; это спор между Апром и Матерном о сравнительной ценности красноречия и поэзии. Хотя мнения участников диалога противоположны, они сходятся в одном: красноречие может быть полезным, а поэзия бесполезна; только полезность они оценивают по-разному. Что касается красноречия, то его защитник утверждает что, красноречие позволяет «приобрести и сохранить многих друзей, завязать связи, защитить провинции» (5)²; по мнению его противника, красноречие доставляет неудобства ораторам, поскольку «от них ежедневно требуют помощи, и те, кому они ее оказывают, негодуют на них» (13)³. Что же касается литературы, то по мнению одного, «поэзия и стихи... не снискивают своим творцам никаких отличий и званий и не приносят роду людскому никакой осязательной пользы... .служит ли ко благу кому-нибудь, что Агамемнон или Ясон изъясняются у тебя [Матерн] красиво и убедительно? Кто благодаря этому возвратится домой оправданным и в связи с этим обязанным тебе благодарностью?» (9)⁴; другой же высказывает следующее пожелание: «Так пусть же сладостные музы, как назвал их Вергилий, перенесут меня, удалившегося от треволнений и забот и необходимости ежедневно совершать что-нибудь вопреки желанию, в свои святилища, к своим ключам; и да не буду я больше, трепеща и покрываясь мертвенной бледностью в ожидании приговора молвы, испытывать на себе власть безумного и своекорыстного форума» (13)⁵.

Один упрекает поэзию за то, что она ничему не служит, другой этим наслаждается. Поэты оторваны от мира — так нужно ли радоваться или огорчаться этому? Вот что говорит Апр:

«...поэтам, если они хотят усердно трудиться над созданием чего-нибудь и в самом деле достойного, нужно отказаться от общения с друзьями и

¹ Ср. с переводом М. Л. Гаспарова в ук. кн., с. 344: «... в поэзии господствует скорее звук, чем смысл». — Прим. перев.

² Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 375. — Прим. перев.

³ Там же, с. 382. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 378. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 382. — Прим. перев.

городских удовольствий, нужно бросить все остальные занятия и, как говорят они сами, удалиться в леса и рощи, то есть уединиться» (9)¹.

Однако то, что для одних горе, для других радость, поэтому Матерн отвечает так: «А дубравы и рощи и пресловутое уединение, на которое напустился Апр, доставляют мне такую отраду, что одну из наиболее привлекательных сторон стихотворства я склонен усматривать в том, что стихи слагаются не в шуме, когда перед дверью торчит истец, не среди рубищ и плача ответчиков; для этого нужно, чтобы дух удалился в первозданные чистые и ничем не поруганные края и, пребывая в этом святилище, наслаждался созерцанием окружающего...» (12)².

Каково бы ни было отношение к литературе, все согласны в том, что определяющей ее чертой является бесполезность. Квинтилиан придерживается того же мнения:

«Очарование литературы тем более непорочнее, если она далека от всякой деятельности, то есть от труда, и если она в состоянии наслаждаться собственным созерцанием» (2, XVIII, 4). *«Единственная цель поэтов — нравиться»* (8, VI, 17).

Итак, предметом риторики становится эта бесполезная, лишенная всякой действенной силы речь; риторика превращается в теорию речи, которой восхищаются как таковой и ради нее самой. Разумеется, не перестают звучать призывы вернуться к действенному слову; так, Бл. Августин высказывает пожелание, чтобы христианские проповедники были по крайней мере столь же красноречивы, сколь их противники:

«Кто осмелится утверждать, что истина должна противостоять лжи, опираясь на беззащитных противников? Как? Эти ораторы, чья цель — внушить неверные мысли, уже во вступлении способны завоевать благосклонность податливой публики, а защитники истины не в состоянии этого сделать?.. Раз искусство речи способно оказывать двоякого рода воздействие и, обладая огромной силой убеждения, может внушать как зло, так и добро, почему же порядочные люди не стремятся овладеть им, чтобы поступить на службу истине, в то время как недобрые люди ставят его на службу несправедливости и заблуждений, приводя к победе порок и ложь?» (О христианской науке, IV, II, 3).

Однако Августин забывает о том, что было известно участникам диалога Тацита: красноречию нужна свобода, оно не может развиваться в условиях, когда его цель определена заранее государственной или религиозной дог-

¹ Там же, с. 379. — Прим. перев.

² Там же, с. 387. — Прим. перев.

мой, когда от него требуют «поступить на службу (определенной) истине». Красноречие расцветает, только когда оно служит поискам новых истин, а не иллюстрации уже известных.

По этой причине второй продолжительный период развития риторики, от Квинтилиана до Фонтанье (риторика такая дисциплина, что подобные временные скачки возможны и даже законны — настолько медленно она развивалась; если Квинтилиан и Фонтанье могли бы общаться через века, то прекрасно поняли бы друг друга), характеризуется следующей существенной особенностью: функциональный аспект дискурса оставляется в стороне, и в центре внимания оказывается поэтический текст. В «Риторике к Гереннию», не без доли наивности, за описанием каждой фигуры следует описание оказываемого ею воздействия; в более поздних трактатах по риторике функция сначала рассматривается отдельно, затем она обобщается для всех фигур и описывается в заключительной главе, а позже о ней забывают вовсе. Когда Фонтанье, вслед за другими риториками, задумывается о действенности фигур и тропов, он имеет в виду не воздействие, которое они оказывают на слушающего, а отношение способа выражения к мысли, формы — к содержанию; речь идет о внутренней функции речи:

«Нас могут спросить, есть ли какая польза от изучения фигур. Да, отвечаем мы, нет ничего более полезного и даже более необходимого для тех, кто хочет проникнуть в гений языка, овладеть секретами стиля и быть в состоянии охватить целиком истинную связь выражения с идеей или с мыслью» (Les figures du discours, с. 67; ср. с. 167).

Из трех функций фигур — наставлять, возбуждать страсти и нравиться — Фонтанье оставляет только последнюю, обманчивым образом удваивая ее:

«Наиболее общий эффект [фигур] должен заключаться в следующем: 1) украшать речь; 2) производить приятное впечатление этим украшением» (там же, с. 464).

Итак, преодоление первого серьезного кризиса риторики представляется весьма гармоничным: поскольку невозможно более свободно пользоваться словом, остается лишь уединиться, по примеру Матерна, в «первозданно чистые и ничем не поруганные края». Раз нет надобности познавать секреты действенного слова (ведь красноречие более не преследует никаких полезных целей), риторика превращается в познание языка ради него самого, в познание языка, выставляющего себя напоказ, дающего возможность наслаждаться им самим, помимо всяких оскорбительных для него утилитарных целей, которые ставились перед ним прежде. Надо сделать из риторики праздник — праздник языка.

Все, казалось бы, предвещало благополучное будущее, и тем не менее праздник не состоялся. Начиная с Квинтилиана и кончая Фонтанье, не было ни одного «счастливого» риторика, и этот период развития риторики, самый продолжительный в ее истории, ибо он длился около 1800 лет, стал, что касается основных линий ее развития, периодом медленного упадка и дегенерации, застоя и нечистой совести. Риторика обратилась к новому предмету — к поэзии, к языку как таковому, но она сделала это нехотя. Прежде чем мы попытаемся понять причины этой нечистой совести, приведем несколько свидетельств.

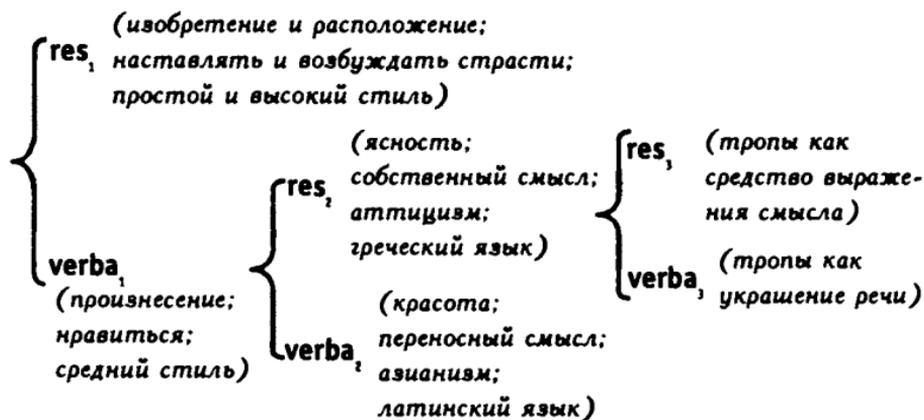
Первое свидетельство находим в самом членении сферы риторики. Возьмем, например, Квинтилиана. В основу всех категорий риторики он кладет противопоставление *res* и *verba*, мысли (или предмета) и слова; это противопоставление банально, но оно примечательно неравной оценкой двух членов. Рассмотрим подробнее суть дела. Прежде всего приведем эксплицитную формулировку противопоставления: «Всякая речь состоит из того, что обозначено, и из того, что означает, то есть из мыслей и слов» (3, V, 1). На этом определении основан ряд других членений, прежде всего вычленение частей риторики: «В отношении мыслей следует беспокоиться об изобретении, в отношении слов — о произнесении, в отношении тех и других — о расположении» (8, *Предисловие*, 6). Эти части риторики связаны с функциями дискурса: функции «наставлять» (*docere*) и «возбуждать страсти» (*movere*) в сильной степени зависят от изобретения и расположения, но функция «нравиться» (*delectare*) связана только с произнесением: «Наставление» предполагает изложение и аргументацию, «возбуждение» — страсти, которые должны преобладать в речи в целом, но особенно в ее начале и конце; «нравиться» же, хотя и связано с мыслями и словами, скорее имеет свою собственную область — произнесение» (8, *Предисловие*, 7). (Следует отметить, что эти функции дискурса, несмотря на их кажущуюся соотнесенность исключительно с адресатом, напоминают основные функции языка в модели Бюлера и Якобсона: функция «наставлять» направлена на референт, функция «возбуждать страсти» — на получателя сообщения, а функция «нравиться» — на само высказывание. Знаменательно отсутствие экспрессивной функции, направленной на говорящего; положение о том, что речь *выражает* чувства говорящего, начали высказывать — по крайней мере, регулярно — только в эпоху романтизма). Наконец, с этим же противопоставлением связана и знаменитая теория трех стилей: простой стиль служит для наставления, средний — для того, чтобы нравиться, высокий — чтобы возбуждать страсти (12, X, 58-59).

Данное тройное членение основано на дихотомии слова/мысли и на промежуточном элементе «расположение» или на той же дихотомии, но с прибавлением еще одной: идеи/чувства (эта дихотомия лежит в основе выделения функции «наставлять» и «возбуждать страсти» и всего того, что из этого вытекает). Но Квинтилиан не ограничивается простым соположением дихотомий; имплицитно и эксплицитно он придает большую значимость элементу *res*; в таком случае элемент *verba* и все, что с ним связано, становится объектом другого рода анализа, который вновь сосредотачивается на оси *res-verba*. Произнесение (элокуция), зависящее, как было отмечено выше, от выбора слов, относится к области особенностей стиля. Количество последних варьируется в разных перечнях, приводимых Квинтилианом, но после того как он их систематизировал в восьмой книге, остались два основных стилиевых качества: речи должны быть ясными (*perspicua*) и красивыми, изящными (*ornata*). Слова ясны, когда они позволяют нам как следует разглядеть сквозь них предметы, и прекрасны, когда мы восхищаемся ими как таковыми; соотношение ясности и красоты параллельно соотношению предметов и слов. От этого противопоставления зависят, в свою очередь, другие, например, противопоставление собственного и переносного смысла (разновидностью последнего является метафора): «Совершенно справедливо указывали, что ясность требует прежде всего слов, взятых в их собственном смысле, а красота — в переносном» (8, III, 15). На этой основе Квинтилиан противопоставляет стили разных эпох и даже языков. Таково, например, содержание дихотомии аттицизм/азианизм:

«По мере того как употребление греческого языка стало распространяться в ближайших городах Азии, их жители, не владея еще достаточно этим языком, но желая прослыть красноречивыми, начали прибегать к перифразам вместо собственных слов, и эта привычка в них укоренилась» (12, X, 16).

Подобным же образом противопоставляются греческий и латинский языки: *«Недостаточность нашего языка выражается прежде всего в том, что у нас нет собственных названий для многих вещей, так что мы вынуждены прибегать к окольным выражениям, или перифразам» (12, X, 34).*

Наконец, в последний раз применяя тот же прием, Квинтилиан анализирует элемент, связанный с *verba*, а именно переносный смысл, и снова вскрывает внутри него противопоставление слов и мыслей, поскольку среди тропов «иные из них употребляются ради [выражения] смысла, иные — ради красоты» (8, VI, 2). Таким образом, одни тропы используются, в частности, для более ясного представления мыслей и предметов, а другие создаются лишь для того, чтобы их оценили как таковые. Ход мыслей Квинтилиана можно обобщить следующим образом:



Парадоксально, что в этой классификации область *verba* постоянно сужается, словно шагреновая кожа, уступая желанию ратора, хотя собственный предмет риторики у Квинтилиана помещается ближе к *verba*, чем к *res*. Риторика, которой вроде бы надлежит быть приятной работой над словом, все более теряет свою значимость, ибо Квинтилиан заявляет, что он ценит лишь такую речь, которая полезна для познания вещей, не перегружена ненужными украшениями и даже может остаться незамеченной; одним словом, ему нравится речь, не имеющая отношения к риторике. Эти противоречивые требования неизбежно приводят к тому, что ритор, не изменяя своему ремеслу, воспринимает его отныне с нечистой совестью.

Впрочем, свое неодобрительное отношение к риторике Квинтилиан формулирует не только имплицитно, но и открыто; он решительно заявляет, что предпочитает греческий язык латыни, аттицизм — азианизму, иными словами, смысл — красоте.

«В речи, которая восхищает подбором слов, мысль оказывается недостаточной» (8, Предисловие, 31). *«На первое место я ставлю такие качества, как ясность, уместность слов»* (8, II, 22). *«Следует полагать, что говорить в аттическом стиле значит говорить совершенно»* (12, X, 26) и т. д.

Квинтилиан не собирается превращать риторику в праздник языка, ибо для него это не праздник, а оргия. Этот тезис можно подтвердить и развернуть, если проанализировать те тропы, к которым прибегают риторы для обозначения самой риторики и более конкретно тропа, занимающего в ней, как мы убедились, центральное место. Вспомним, что метафоры, относящиеся к риторике предшествующего периода (от Аристотеля до Цицерона), основывались на отношении типа *средство-цель*. Теперь ситуация иная, и место

этого отношения заняла диада *форма-содержание* или, скорее, *внешнее-внутреннее*, что и привело, собственно говоря, к обесцениванию риторики. Мысли и предметы составляют внутреннее содержание, лишь прикрытое риторической оболочкой. Поскольку, как мы убедились, язык постоянно уподобляется человеческому телу с его жестами и позами, то риторические украшения становятся его одеянием.

Можно найти многочисленные примеры, иллюстрирующие оба аспекта такого отождествления: использование метафор говорящим уподобляется прикрыванию тела, их понимание — его раздеванию. Еще Цицерон проводил противопоставление между внутренним и внешним, но у него оно как бы сдвинуто на одно деление шкалы, поскольку само тело оказывается всего лишь внешней оболочкой чего-то иного: «Действительно, найти и выбрать, что сказать — великое дело: это как бы душа в теле...» (Оратор, 14, 44)¹. Агр, описывая в диалоге Тацита новое красноречие, также превращает тело в подобие оболочки, но в более материальном смысле: «А между тем, как и человеческое тело, прекрасна только та речь, в которой не выпирают все кости, в которой равномерно текущая и здоровая кровь заполняет собою члены и приливает к мышцам, и ее алый цвет прикрывает сухожилия, сообщая прелесть и им» (21)². Идеи Агр уподобляет костям и венам, слова — плоти, флюидам, коже.

Следующий шаг приближает нас к тому, что прикрывает тело, — к одежде. Сравнение метафор с одежаниями стало каноническим; еще Аристотель, говоря о метафорах, утверждал:

«Нужно рассудить, что так же [подходит] для старика, как пурпуровый плащ для юноши, потому что тому и другому приличествует не одно и то же» (Риторика, III, 1405a)³.

А вот что говорил по этому поводу Цицерон:

«Как говорят, что некоторых женщин делает привлекательным само отсутствие украшений, так и точная речь приятна даже в своей безыскусственности; и в том и в другом случае что-то придает им красоту, но красоту незаметную. Можно убрать всякое приметное украшение, вроде жемчужов, распустить даже завивку и подавно отказаться от всех белил и румян — однако изящество и опрятность останутся» (Оратор, 23, 78-79)⁴.

Один из участников диалога Тацита делает выбор между различными видами одежды:

¹ Цит. по переводу М. Л. Гаспарова в ук. кн., с. 340. — Прим. перев.

² Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 388. — Прим. перев.

³ Цит. по переводу Н. Платоновой в ук. кн., с. 130. — Прим. перев.

⁴ Цит. по переводу М. Л. Гаспарова в ук. кн., с. 346. — Прим. перев.

«...все-таки много лучше одеть речь в грубошерстную тогу, чем обрядить ее в кричащее тряпье уличной женщины» (26)¹.

В этих сравнениях чувствуется моральное осуждение: украшенная речь уподобляется женщине легкого поведения, яркому гриму; насколько же выше мы должны ценить тогда естественную красоту, чистое тело и, следовательно, отсутствие всякой риторики. Следы этих сравнений можно проследить вплоть до Канта; функция «нравиться», бывшая, как мы убедились, основной функцией риторики, объявляется уделом женщины (мужчинам более подходит функция «возбуждать страсти»); женщинам — красота, мужчинам — ум («Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного»)².

Моральное осуждение достигает своего рода кульминации у Квинтилиана; для него речь — мужского рода, следовательно, украшенная речь — это куртизанка мужского пола, и к плотской любви добавляется еще и перверсия. Разве при чтении его инвектив не возникает в воображении образ травести с гладко выбритым лицом?

«Есть и такие, кто прельщается одной внешностью и находит в набеленных лицах, на которых выщипаны все волоски, в завитых локонах, заколотых шпильками, в искусственном румянце более очарования, чем в первоизданной природе, хотя красота тела явно сопряжена с развращенностью нравов» (2, V, 12).

О том же он говорит и в другом месте:

«Тела здоровые, с неиспорченной кровью и укрепленные упражнением, черпают красоту из того же источника, что и силу, ведь они имеют прекрасный цвет, хорошо сложены и мускулисты, но если кто вздумает те же тела сделать женоподобными, выщипав на них волосы и наложив румяна, то обезобразит их совершенно самими усилиями, предпринятыми ради их украшения... То же происходит и с блестящей и пестрой речью некоторых ораторов: она делает женоподобными самые мысли, облакаемые в такие слова» (8, Предисловие, 19-20).

И далее:

«Но эта красота, повторяю, должна быть мужественной, сильной и целомудренной; ей не следует стремиться к изнеженности и жеманству и к поддельным краскам; пусть блеск ей придадут полнокровие и сила» (8, III, 6).

Цицерон, будучи уличен в увлечении азиатическим стилем, тут же попал под подозрение и относительно своей половой морали; его упрекали в том, что «стиль у него азиатский... слог невыразительный, неровный и (какая

¹ Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 391. — Прим. перев.

² См.: Кант И. Соч. в 6-ти т. Т. 2. М., «Мысль», 1964, с. 151 и след. — Прим. перев.

оскорбительная клевета!) почти женственный» (12, X, 12). Выщипывание волос на мужском теле ведет к уродству: «Готовы даже любить безобразия, уродство как тел, так и языка» (2, V, 11).

Речи должны вызывать «удивление и удовольствие, однако не то удивление, что вызывают чудовища, и не болезненное удовольствие (*voluptate*), а такое удовольствие, которое мы испытываем от красоты и благородства» (8, *Предисловие*, 33).

Риторические украшения приводят к изменению пола речи, и не нужно быть особо проницательным, чтобы догадаться, что Квинтилиан не является сторонником перемены пола. Не должен вызывать удивление и тот факт, что Квинтилиан, хотя и принял вначале определение фигуры как позы речи (это определение предполагает признание самоценности речи), не мог долго его придерживаться и дал другое определение, которому суждено было стать каноническим в европейской традиции риторики. Он заявлял, что традиционное определение фигуры слишком расплывчато, и его нужно заменить другим: «это то, что, собственно, называется *skhēma*»; это «с намерением произведенное изменение в смысле или в словах, когда происходит отклонение от обычного и простого пути» (9, I, 11) или же «изменение, посредством поэтического или риторического оборота, простого и обыкновенного способа выражения» (9, I, 13). Перед нами определение фигуры как отклонения; отныне оно будет преобладать во всей западной традиции несмотря на то, что оно почти равнозначно осуждению.

Если использование риторических приемов сходно с одеванием тела, с его украшением, то толкование текстов, содержащих эти приемы, по замечанию Ж. Пепэна, обнаруживает сходство с раздеванием и со всем тем приятным, что может сопровождать это действие. Ведь в классической герменевтике, как и в стриптизе, практикуемом ныне в некоторых заведениях на площади Пигаль в Париже, длительность процесса или даже его трудность повышает его ценность, но при условии, что есть шансы добраться в конце концов до самого тела. Особенно показательны в этом отношении сочинения Бл. Августина, у которого риторика превращается в герменевтику. То, что речь идет о ясно осознаваемом принципе, доказывают теоретические утверждения следующего рода: «[Христос] скрывал [истину] не потому, что не хотел передать ее людям, но для того, чтобы самим этим сокрытием возбудить стремление к ней» (Проповеди, 51, 4, 5); ср. также:

«Никто не станет спорить, что любые вещи охотнее познаются с помощью сравнений и что открытия доставляют тем больше удовольствия, чем труднее были поиски. Действительно, те, кто не находит желаемого

сразу, испытывают мучительный голод; напротив, те, у кого оно под рукой, часто томятся от пресыщения» (О христианской науке, II, VI, 8).

В конце рассматриваемого нами периода, т. е. в XVIII в., эту линию сравнений продолжил швейцарец Брейтингер:

«Метафоры и другие фигуры подобны соли и пряностям; если их добавляют в блюдо слишком скупо, то еда оказывается безвкусной, если же их сыпят без меры туда, куда не нужно, блюдо становится несъедобным. Такой неумеренный и неуместный расход пряностей при приготовлении блюд свидетельствует о богатстве и щедрости хозяина дома, но в то же время он свидетельствует и о его испорченном вкусе» (Критический трактат, с. 162)¹.

Однако обычно речь идет не об искусно возбуждаемом голоде, а скорее о либидо. Приведем несколько сопоставлений, взятых опять же из сочинений Бл. Августина:

«Чем более предметы оказываются завуалированными метафорическими выражениями, тем более они притягательны, когда их лишают этого покрова» (О христианской науке, IV, VII, 15). *«Поддерживать пламя любви... призваны все эти истины, облеченные в фигуры; ведь в таком виде они возбуждают более сильную любовь, чем если бы они представляли во всей своей наготе, лишены всякого значимого образа»* (Письма, 55, XI, 21). *«Но для того чтобы очевидные истины не вызвали скуку, их прикрывают тонкой пеленой, и они, оставаясь все теми же, становятся желанными; став желанными, они как бы омолаживаются; омолодившись, они проникают в душу приятным образом (suaviter)»* (там же, 137, V, 18). *«Истины облачают в подобного рода одеяния, каковыми являются фигуры, с той целью, чтобы разум мог упражняться, благоговейно всматриваясь в них, и чтобы слишком доступная нагота истин не унижала их в глазах разума... Когда они скрыты от нашего взора, мы желаем их с большей страстностью (desiderantur ardentius), а когда они желанны, мы открываем их с большим наслаждением (iucundius)»* (Против лжи, X, 24).

Можно пошутить по поводу тайной чувственности Бл. Августина (тем более пикантной, если можно так выразиться, что она должна помочь перейти от первичного — материального и чувственного — смысла ко второму — духовному — смыслу); тем не менее следует признать, что для него, как и для других риториков и экзегетов, одежда не многого стоит по сравнению с

¹ Имеется в виду книга Breitinger J. J. Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Mit Beyspielen aus den Schriften der berühmtesten alten und neuen Scribenten erläutert. Zürich, Orell, 1740. — Прим. перев.

телом; одежда — это внешняя оболочка, которую нужно снять, даже если снятие доставляет удовольствие. Об этом свидетельствует и частое сравнение с уличной женщиной, правда, приводимое в обратном смысле: поскольку женщину лишили одежды, ей ничего не остается, как ходить обнаженной и заниматься известным ремеслом. Вот как Макробий повествует о злоключениях философа-неопифагорейца Нумения (Комментарии ко сну Сципиона, I, II, 19).

«Философ Нумений, слишком ревностный исследователь мистерий, получил во сне известие о той обиде, которую он нанес богам, когда разгласил ритуал Элевсинских мистерий, дав ему свое толкование. Ему приснилось, что сами элевсинские богини в одеяниях уличных женщин предлагают себя перед дверью публичного дома; удивившись этому, он поинтересовался о причинах такого падения, мало приличествующего их божественной сути; богини ответили ему с раздражением, что это он сам насильно извлек их из святилища целомудрия и теперь предлагает каждому встречному».

Эти сравнения, равно как и вытекающие из них оценочные суждения, повторяются у разных авторов в течение всего второго периода истории риторики — от Цицерона до Фонтанье; они стали характерной чертой цивилизации, которая под влиянием христианской религии всегда отдавала преимущество мысли перед словом, поскольку считалось, что «буква умерщвляет, а дух оживляет». Приведем еще одно, последнее, высказывание, тем более красноречивое, что оно принадлежит знаменитому философу; мы имеем в виду сочинение Дж. Локка «Опыт о человеческом разумении»; в нем риторика (а следовательно, и красноречие да и речь вообще) осуждается за травестирование мысли:

«Я признаю, что в разговорах, где мы ищем скорее удовольствия и наслаждения, чем поучений и обогащения знаниями, едва ли могут считаться недостатками украшения, заимствованные из этого источника. Но если мы говорим о вещах, как они есть, мы должны признать, что всякое риторическое искусство, выходящее за пределы того, что вносит порядок и ясность, всякое искусственное и образное употребление слов, какое только изобретено красноречием, имеет в виду лишь внушать ложные идеи, возбуждать страсти и тем самым вводить в заблуждение рассудок и, следовательно, на деле есть чистый обман. Поэтому, как бы ни было похвально или допустимо такое ораторское искусство в речах и обращениях к народу, его, несомненно, нужно совершенно избегать во всех рассуждениях, имеющих в виду научать или просвещать, и нельзя не считать огромным недостатком языка или лица, употребляющего его там, где речь идет об исти-

не и познании... Я не могу не отметить одного: как мало тревожит и занимает человечество сохранение и усовершенствование истины и познания, с тех пор как поощряется и предпочитается искусство обмана! Как сильно люди любят обманывать и быть обманутыми, если риторика, это могущественное орудие заблуждений и обмана, имеет своих штатных профессоров, преподается публично и всегда была в большом почете! Подобно прекрасному полу, красноречие обладает слишком неотразимой прелестью, чтобы когда-нибудь позволить говорить против себя. И напрасно жаловаться на искусство обмана, если люди находят удовольствие в том, чтобы быть обманутыми» (III, X, 34)¹.

Теперь мы можем вернуться к анализу причин и вновь спросить: почему? Почему на протяжении всего этого периода счастливая риторика оказалась невозможной? Почему нельзя оценивать речь саму по себе? Почему праздник не состоялся?

Счастливая риторика была бы возможна, если бы уничтожение политических свобод и, следовательно, свободы слова сопровождалось исчезновением всякой общественной морали; тогда можно было бы наслаждаться каждым языковым высказыванием как таковым в одиночестве, индивидуально, и это наслаждение было бы законным. Однако все произошло наоборот. И в Римской империи, и в христианских государствах более позднего времени индивидуальное наслаждение и самоудовлетворение отнюдь не возводилось в образец. Мы могли это наблюдать на примере Бл. Августина; все более распространялось убеждение, что существует *одна* истина, к которой мы приближаемся, поэтому не могло быть и речи о том, чтобы каждый человек дорожил своей собственной истиной и любил что-либо (в данном случае речь) всего лишь за гармонию и красоту. Следовательно, поэтическое наслаждение, предполагающее высокую оценку неутилитарной речи, недопустимо при таком общественном строе.

Однако если идеал новой риторики недостижим, почему ей удалось существовать почти два тысячелетия? Дело в том, что невозможно отменить регламентацию произнесения речей. Тот самый принцип, обусловивший исчезновение античной формы риторики — принцип действенного красноречия, — в то же время способствовал сохранению риторики как собрания правил. Наличие системы ценностей, обязательных для всего общества, отменяет свободу слова, но сохраняет его регламентацию. Факторы, которые привели красноречие (а с ним и риторику) к упадку, в то же время способ-

¹ Цит. по кн.: Локк Дж. Соч. в 3-х т. Т. 1. Пер. А. Н. Савина. М., «Мысль», 1985, с. 566-567. — Прим. перев.

ствовали его сохранению. При предъявлении таких противоречивых требований — риторика должна заниматься только красотой речи, но вместе с тем не должна придавать ей слишком большого значения — остается лишь одна возможность: заниматься риторикой с нечистой совестью (так и хочется сказать: в состоянии умственного расстройства). Риторика продолжала существовать как бы против своей воли.

Своего рода подтверждением такого состояния дел является последующая история риторики, о которой мы пока лишь упомянем вскользь. Ведь история не останавливается на Фонтанье, вернее говоря, на нем останавливается история риторики, а история общества и цивилизации продолжается. В конце XVIII в. произошли события, приведшие ко второму кризису риторики, более тяжелому, чем первый. И подобно тому как во время первого кризиса по одной и той же причине риторику осуждали и вместе с тем старались сохранить ей жизнь, так и теперь одним махом ее оправдали и отпустили на свободу, но тут же и убили.

Дело в том, что в XVIII в. впервые произошло то, что подготавливалось в риторике со времен Тацита: была признана законность наслаждения языком как таковым. В этом веке впервые подражанию, т. е. отношению подчинения внешнему миру, стали предпочитать красоту, мыслимую отныне как гармоничное сочетание составных частей предмета, как завершенность в себе. Действительно, XVIII в. — это время, когда каждый претендует на равные права с окружающими и считает, что в нем самом находится эталон красоты и достоинства. «Мы уже не живем в эпоху, когда господствовали всеобщие формы» (Новалис). Пришел конец религии — общей для всех норме; пришел конец аристократии — касте, обладавшей из века установленными привилегиями. Не вызывает более восхищения то, что служит чему-либо иному, поскольку нет единой для всех цели, на службу которой надо поставить все; наоборот, каждый желает, чтобы ему самому послужили в первую очередь. Мориц, Кант, Новалис, Шеллинг определяют прекрасное, искусство, поэзию как нечто самодостаточное; теперь мы знаем, что не они первые дали такое определение, но они были первыми, кому стали внимать, ибо их речи нашли благосклонных слушателей.

А как же с риторикой? Можно подумать, что теперь-то она избавилась от нечистой совести, став настоящим праздником языка. Однако волна романтизма, устранившая причины угрызений совести, имела гораздо более глубокие последствия; она устранила также необходимость регламентации дискурса, поскольку теперь каждый мог, отбросив всякую технику и правила и черпая лишь из источника своего вдохновения, создавать прекрасные

произведения искусства. Исчез разрыв и даже всякое различие между мыслью и выражением; одним словом, исчезла потребность в риторике — поэзия могла теперь обойтись без нее.

О наличии второго кризиса свидетельствует само отсутствие трудов по риторике и тот факт, что целая совокупность проблем оказалась преданной забвению. Кроме того, имеются и красноречивые свидетельства современников, например, высказывания Канта в его «Критике способности суждения». По сравнению с поэзией, которая находит оправдание в самой себе, риторика — это закабаленное слово — не только ниже ее, она недостойна существования. Вот как характеризует Кант поэзию:

«В поэзии все честно и откровенно. Она заявляет, что хочет вести лишь занимательную игру воображения, и при том по форме согласующуюся с законами рассудка, и не стремится с помощью изображения, рассчитанного на чувства, исподтишка нападать на рассудок и запутывать его»¹.

Это весьма напоминает слова Матерна в самом начале диалога Тацита. А вот что Кант говорит по поводу красноречия:

«Красноречие, если под ним понимают искусство уговаривать, т. е. обманывать красивой видимостью (в качестве ars oratoria), а не одну лишь красоту речи (риторику и стиль) есть такая диалектика, которая заимствует у поэзии лишь столько, сколько ей нужно для того, чтобы до суждения привлечь слушателей на сторону оратора и ради его выгоды лишить их свободы суждения...»².

Таким образом, Кант выстраивает два ряда понятий: один ряд образуют поэзия как чисто формальная игра и собственно красноречие, т. е. искусство говорить хорошим слогом; в другой ряд входит ораторское искусство, которое те же самые языковые средства использует для достижения внешних целей; его дьявольская сущность бросается в глаза, ибо при его характеристике употребляются такие глаголы, как «покорять», «очаровывать», «обманывать», «привлекать умы». Риторика, критикуемая Кантом, — это риторика доцицероновского периода, ее суть заключается в убеждении, а не красоте слога. Кант ясно дает понять о своей враждебности к традиционному красноречию в следующем примечании:

«Я должен признаться, что прекрасное стихотворение всегда доставляло мне чистое наслаждение, тогда как чтение лучших речей римского трибу-

¹ Цит. по кн.: Кант И. Соч. в 6-ти т. Т. 5. Перев. Н. М. Соколова. М., «Мысль», 1966, с. 346. — Прим. перев.

² Там же, с. 345. — Прим. перев.

на или нынешнего парламентского оратора, или церковного проповедника всякий раз смешивалось у меня с неприятным чувством неодобрения подобного коварного искусства, умеющего в серьезных делах приводить людей, как механизмы, к такому суждению, которое по спокойном размышлении должно потерять для них всякий вес. Умение хорошо говорить и красота речи (вместе это составляет риторiku) принадлежит к изящному искусству; но ораторское искусство (*ars oratoria*) как искусство пользоваться слабостями людей для своих целей (сколь бы благонамеренными или действительно благими они ни были) вовсе не достойно уважения. К тому же оно и в Афинах, и в Риме поднялось на высшую ступень лишь в эпоху, когда государство быстро шло навстречу своей гибели, а истинно патриотический образ мыслей уже угас» (I, II, 53)¹.

В этом отрывке, наряду с уже отмеченной дихотомией полезного, а стало быть нечистого, и бесполезного — предмета безоговорочного восхищения, примечательно подчеркивание типичных буржуазных ценностей: самостоятельность индивида, независимость страны (патриотизм). Порабощенная речь не заслуживает ни малейшего уважения, равно как и риторика; для нее нет места в мире, где господствуют романтические ценности².

Решительно оставив историю и обратившись к проблемам современности, мы задаемся вопросом, в какой мере описанная ситуация осталась прежней, в какой мере мы продолжаем жить в эпоху Канта. Хотя общественная мораль по-прежнему отсутствует, значимость слова, по-видимому, несколько возросла. Тацит, описывая красноречие былых времен, утверждал, что древние «убедили себя, что без помощи красноречия никто в нашем государстве не может ни достигнуть заметного и выдающегося положения, ни удержать его за собою»³. Однако теперь, когда речи и жесты государственных деятелей, благодаря средствам массовой информации и прежде всего телевидению, немедленно транслируются в самые отдаленные уголки страны, можно ли по-прежнему обходиться без «красноречия», сохраняя видное положение в обществе? Два недавних события, выбранных мною из сотен других, доказывают скорее обратное. Президент США Никсон вызывал

¹ Там же, с. 346, сноска. — *Прим. перев.*

² Разве не случайно другой великий романтик — Гёте — в произведениях Канта наиболее ценным считал именно осуждение риторики: «Если вы хотите что-нибудь почитать из его [Канта] работ, я вам рекомендую «Критику способности суждения», в которой он прекрасно говорит о риторике, довольно хорошо о поэзии и недостаточно о пластических искусствах» (Беседы с Эккерманом, 14, 4, 1827; французский перевод, Париж, 1949, с. 171). — *Прим. автора.*

³ Цит. по переводу А. С. Бобовича в ук. кн., с. 398. — *Прим. перев.*

меньше нареканий со стороны своих сограждан по причине неоднократных нарушений законов страны, чем по причине... языковых ошибок; публикация записей его частных бесед, которая должна была доказать его невиновность перед законом, произвела сильнейший отрицательный эффект, ибо американцы вдруг осознали, что Никсон говорит плохо, так же плохо, как и они, что он прибегает к сильным выражениям в каждой фразе и что его речь усеяна жаргонными словечками. Кто же посмеет после этого утверждать, что «красноречие» более не нужно государственному деятелю? Другой пример дает нам политическая жизнь Франции. По мнению специалистов, на исход президентских выборов в 1974 г. в значительной мере повлияла телевизионная дискуссия, которую вели между собой в течение полутора часов два кандидата в президенты; можно ли сказать, что их риторические способности, их искусство манипулирования словом, умение «наставлять, возбуждать страсти и нравиться» не оказали никакого воздействия на зрителей, когда они пришли на избирательные участки? Общественный деятель не может позволить себе говорить плохо. Сегодня власть находится на кончике языка: слово — скорее то, что сходит с экрана, чем звучащее на собраниях и заседаниях, — снова стало действенным оружием.

Вполне возможно, что сейчас начинается четвертая эра риторики; для ее расцвета нет недостатка в «сюжетах» и «направлениях идей». Однако сумеет ли в будущем сила слова одолеть силу общественных институтов? Не будем пускаться в гадания, укажем лишь на тот факт (в конце концов это может быть просто совпадение), что в последние двадцать лет в странах Западной Европы оживились исследования по риторике, но именно двадцать лет назад мы вступили в эпоху массовой коммуникации.

Появятся ли когда-нибудь снова счастливые риторы, подобные тем, что жили в древней Греции и Риме? Мы не смеем утверждать этого, укажем лишь (с изрядной долей меланхолии) на их отсутствие в течение последних двух тысяч лет, прожитых цивилизацией.

Но это верно, если только история нас не обманывает, если только все эти люди, о которых я говорил: Цицерон, Квинтилиан, Фонтанье — не являются выдуманными персонажами, а их писания — грубой подделкой, если только настоящая история не была такой, как ее изобразил однажды, в VII в., гражданин Тулузы, называвший себя Вергилием Грамматиком. По его мнению, события развивались так:

«Говорят, вначале был некий старик по имени Донат, который прожил в Трое тысячу лет. Он ездил в гости к Ромулу, основателю города Рима, и

был принят там с большими почестями; он прожил у него четыре года подряд, построил школу и написал множество трудов.

В своих трудах он ставил такие вопросы: Что это за форма, о сын мой, которая подставляет свои соски множеству детей и видит, как они наполняются молоком, притом тем больше, чем сильнее их сдавливают? Это наука...

Также жил в Трое Вергилий, ученик этого самого Доната, очень искусно писавший стихи. Он написал семьдесят книг о метрике и письмо, в котором объяснил смысл его речи, обращенной к Вергилию Азиатскому...

Третий Вергилий — это я...

Жил также в Египте Григорий, очень начитанный в греческой литературе, который написал три тысячи книг по греческой истории. Также жил недалеко от Никомерии Балапсид, недавно умерший; по моему указанию он перевел на латынь книги о нашем учении, которые я читаю по-гречески...».

Был также Вергилий Азиатский, который учил, что всякое слово в латыни имеет двенадцать наименований, каковыми можно пользоваться в соответствующих случаях.

Был также Эней, учитель третьего Вергилия, который преподавал ему благородное и полезное искусство делить слова на части, группировать все сходные буквы вместе, сочинять новые слова на основе старых, беря от каждого только один слог...

Был также...

Жили-были счастливые риторы¹.

¹ В этой главе я использовал следующие труды современных исследователей: «Введение» А. Иона в книге: Cicéron. L'Orateur, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. XXXV-CXCVI («La rhétorique»); Pépin J. Saint Augustin et la fonction protreptique de l'allégorie. — In: Recherches augustinienes, Paris, 1958, p. 243-286. Вергилия Тулузского я цитирую по кн.: Tardi D. Les Epitomae de Virgile de Toulouse, Paris, 1928. — Прим. автора.

III.

Конец
риторики

Общая теория семантики. Тропы и их классификация. Теория фигуры и классификации видов фигур. Заключительные замечания.

К началу XIX в. классическая риторика прекратила свое существование, но, прежде чем исчезнуть, она сделала последнее усилие, по мощности превосходившее все предыдущие, и, словно стремясь предотвратить неминуемую смерть, породила целый ряд идей, непревзойденных по своему проницательности. Эти идеи — настоящая лебединая песня классической риторики — заслуживают двойного рассмотрения; их следует проанализировать в теоретическом плане, ибо они до сих пор сохраняют свою актуальность, но также и в историческом плане: то, каким образом риторика завершила свое существование, наводит на разнообразные размышления.

В этой главе речь пойдет о Франции. Интересующий нас период длился ровно сто лет. Его началом можно считать 1730 г.; в этом году Дю Марсэ опубликовал трактат по риторике, получивший во Франции такой широкий отклик, какого не знал ни один подобный труд, опубликованный ранее. Концом данного периода можно считать 1830 г., когда Фонтанье выпустил в свет последнее, исправленное издание своего «Классического пособия по изучению тропов», предпослав ему следующие слова, пророческий смысл которых едва ли он сам осознавал:

«В книгу были внесены все улучшения, какие только она могла выдержать, конечно, не сама по себе, а в соответствии со скромными способностями автора, который заявляет, что в последний раз переработал свой труд, и теперь ему не остается ничего иного, как передать его печатникам, дабы они воспроизвели его со всей тщательностью» (FD, с. 22).

Итак, тело скончавшейся риторики тщательно забальзамировано, осталось только предать его земле.

Теперь познакомимся с авторами риторической рапсодии, исполнявшейся тремя поколениями риторов в течение целого столетия.

Первое поколение представлено единственным автором — это Сезар Шено дю Марсэ (1676-1756); одной из первых его работ является трактат «О тропах», хотя, надо сказать, эта книга была написана им отнюдь не в годы юности. Всю жизнь проработав учителем ради куска хлеба, он получил известность как автор нового метода преподавания латыни, которым дорожил более всего на свете. Лишь дожив до 75 лет, он получил наконец первую почетную должность; ему поручили написать статьи по грамматике и риторике для «Энциклопедии». Впрочем, это поручение было для дю Марсэ весьма подходящим, ведь в первую очередь он обладал писательским даром, если не талантом популяризатора. Вместе с тем идеи дю Марсэ не отличались оригинальностью. Это был выдающийся эклектик, чрезвычайно начитанный и обладавший «философским» складом ума. Все же его нелюбовь к систематическому изложению, к установлению взаимосвязанности понятий неоднократно подводила его. Впрочем, его сотрудничество с «Энциклопедией» длилось недолго; когда оно прекратилось, он едва успел закончить статью «Грамматик»...

Ко второму поколению мы относим двух весьма различных авторов. Первый из них унаследовал от дю Марсэ работу над разделами грамматики и риторики в «Энциклопедии»; это Никола Бозе (1717-1789), профессор Военной школы. Его сотрудничество с энциклопедистами продолжалось до окончания работы над «Энциклопедией» в 1772 г.; одновременно он писал труд обобщающего характера — «Общую грамматику» в двух томах, которую опубликовал в 1767 г., включив в нее некоторые страницы своих статей в «Энциклопедии». Бозе был полной противоположностью дю Марсэ, отличаясь прежде всего систематичностью ума; его основные интересы лежали в области грамматики, а не риторики. Однако эти две дисциплины тесно связаны между собой, поэтому он поместил в «Общей грамматике» разделы о фигурах речи, представляющие для нас большую ценность. В 1782-1786 гг. вышли в свет три тома «Методической энциклопедии»; в ней собраны все статьи «Энциклопедии», касающиеся «грамматики и литературы»; переработка статей о риторике была поручена именно Бозе, получившему возможность критически прокомментировать и дополнить статьи дю Марсэ.

Второй представитель этого поколения настолько известен, что нет необходимости останавливаться на подробностях биографического характера; мы имеем в виду Этьена Бонно, аббата де Кондильяка (1714-1780). Работая, как и дю Марсэ, учителем, он подготовил в 1758-1765 гг. учебник риторики, который был опубликован в 1775 г. в составе его же «Курса наук для обучения принца Пармского». Дружа с дю Марсэ и энциклопедистами,

Кондильяк, тем не менее, занимал несколько особое положение. В своем трактате «Об искусстве письма» он предпочел следовать господствовавшим идеям и не вступать в открытую полемику со своими предшественниками и современниками. Общей чертой названных риториков является то, что они в то же время были и грамматистами, причем в эпоху господства «философской» грамматики, поэтому их риторика, как и грамматики, можно назвать «всеобщими и рациональными».

Третье поколение риториков несколько оторвано от двух предшествующих, между ними нет прямой преемственности. Представителем этого поколения является Пьер Фонтанье. Станным образом, мы почти ничего не знаем о его жизни. По-видимому, он преподавал риторику в лицее по учебнику Дю Марсэ и, находя в нем многочисленные несообразности, решил написать собственный. Однако престиж Дю Марсэ был настолько высок, что Фонтанье предпочел крайне сложный способ действий: сначала он опубликовал в 1818 г. новое издание трактата «О тропах», сопроводив его томом «Рациональных комментариев», равным по объему самому трактату. Впрочем, его комментарии вышли далеко за рамки намеченных целей; в них обсуждаются идеи не только Дю Марсэ, но и Бозе, Кондильяка и других, так что предметом полемики (и в этом заключается ее необычность) становится не красноречие, а риторика (эти комментарии можно назвать трудом по метариторике). Подготовив таким образом почву, Фонтанье издал в 1821 г. свое «Классическое пособие по изучению тропов»; его четвертое издание, как мы уже сказали, вышло в свет в 1830 г. и явилось окончательным вариантом книги. В 1827 г. последовала вторая часть труда под названием «Общий трактат о фигурах речи, отличных от тропов».

Читая сегодня эти книги и статьи, мы отнюдь не поражаемся гениальности авторов, и я не погрешу против истины, если скажу, что гениальности в них не было вовсе. Любая из написанных ими страниц, взятая в отдельности, свидетельствует о посредственности. Риторика превратилась в старуху, ни на шаг не отступившую от идеалов своей молодости (воплощенных в трудах Цицерона и Квинтилиана, которые и сами были в каком-то смысле стариками); она не замечает изменений, происходящих в окружающем мире (заметим, что Фонтанье писал *после* окончания эпохи романтизма, по крайней мере, немецкого). И тем не менее в этой старости есть своеобразный блеск — старуха ничего не забыла из двухтысячелетней истории своей жизни. Вернее сказать так: в многоголосице дискуссий окончательно отшлифовались, выкристаллизовались понятия, дефиниции и отношения. В этом и заключается парадокс: бесконечные рассуждения наводят скуку, но, если рассмотреть их в целом, производят ошеломляющее впечатление.

Постараемся же выслушать несколько отрывков из этой многоголосой рапсодии ¹.

Общая теория семантики

Без преувеличения можно сказать, что книга Дю Марсэ — это самый первый труд по семантике, написанный в Европе. Уже полное заглавие трактата наталкивает на эту мысль: «О тропах, или о различных смыслах, в которых может быть взято одно и то же слово в одном и том же языке». По прочтении же третьей части трактата об этом можно говорить с полной уверенностью. Эклектизм Дю Марсэ проявился в этой книге как с лучшей, так и с худшей стороны.

С лучшей стороны, потому что его обширные познания в различных областях позволили ему сделать неожиданные сближения. Третья часть трактата представляет собой долгое перечисление, помимо тропов, различных «смыслов», в которых может быть употреблено одно и то же слово. Некоторые типы смыслов позаимствованы из грамматической традиции: слова могут быть употреблены «субстантивно», «адъективно» или «адвербиально», не будучи существительными, прилагательными или наречиями; в этом случае они приобретают определенного рода грамматическое значение, добавляемое к лексическому смыслу. Далее, смысл подразделяется на определенный и неопределенный, активный, пассивный и нейтральный; и здесь мы

¹ Мною были использованы следующие издания: Du Marsais C. C. *Des tropes*, 1818; издание воспроизведено в 1967 г. в Женеве издательством Slatkine (далее сокращенно DT); другие тексты Дю Марсэ цитируются по изданию *OEuvres*, 7 vols., édités par Duchosal et Millon, 1797. — Beauzée N. *Grammaire générale*, 1767; статьи Бозе цитируются по изданию *Encyclopédie méthodique. Grammaire et littérature*, 3 vol., 1782, 1784, 1786 (далее сокращенно EM и номер тома). — Все труды Кондильяка цитируются по изданию *Oeuvres philosophiques*, 3 vol., édités par Georges Le Roy, Paris, 1947; трактат *De l'art d'écrire* содержится в 1-ом томе (сокращенно AE). — Fontanier P. *Commentaire raisonné sur les tropes de Du Marsais*, 1818; эта работа переиздана издательством Slatkine в 1967 г. (сокращенно CR); его же *Figures du discours*, Paris, 1968 (две части трактата изданы в одном томе; сокращенно FD).

Рассматриваемые в данной главе теории риторики кратко проанализированы в следующих трудах (обычно вне исторического контекста и в отвлечении от взаимосвязей между отдельными теориями): Genette G. *Figures*. Paris, 1966, p. 205-222; Todorov T. *Littérature et Signification*. Paris, 1967, p. 91-118; Genette G. «Предисловие» к переизданию трактата Дю Марсэ *Des Tropes*, осуществленному издательством Slatkine в 1967 г.; его же «Введение, риторика фигур» в переиздании трактата Фонтанье *Figures du discours*, 1968, p. 5-17; Cohen J. *Théorie de la figure*. — In: «Communications», 16, 1970, p. 3-25; Genette G. *Figures III*. Paris, 1972, p. 21-40; Charles M. *Le discours des figures*. — In: «Poétique», 4, 1973, 15, p. 340-364; Ricoeur P. *La Métaphore vive*, Paris, 1975, p. 63-86. В солидном исследовании Sahlin G. C. C. *Du Marsais... Paris, 1928* Дю Марсэ как риторика уделено незначительное внимание. — *Прим. автора.*

имеем дело с категориями грамматики, перенесенными в область семантики. Другие категории позаимствованы Дю Марсэ из логики, ведь он прекрасно знал традицию логических исследований, являясь автором трактата о логике. Абсолютный и относительный, собирательный и дистрибутивный, составной и раздельный, абстрактный и конкретный «смысл» — все эти понятия заимствованы из «Логики» Пор-Рояля. Некоторые разновидности смысла почерпнуты из имеющих долгую традицию сочинений об игре слов; это такие понятия, как двойной и темный «смысл» или же «адаптированный» смысл (пародия, центон). Наконец, в точности следуя за Бл. Августином, другим великим эклектиком, который тринадцатью веками раньше ввел риторику в рамки герменевтики, Дю Марсэ включил в свой список четыре смысла Священного Писания, унаследованные им от средневековой экзегезы; важно, однако, отметить, что он выделял эти четыре вида смысла в любом высказывании, а не только в религиозных текстах. Противопоставление религиозного и мирского дополняется противопоставлением восприятия и производства речи, герменевтики и риторики.

Таким способом, путем одного лишь соположения понятий Дю Марсэ способствовал отграничению сферы семантики. Но одновременно с этим мы можем наблюдать, как полное отсутствие стремления к систематизации привело к самым плачевным результатам. Дю Марсэ нагромождает понятия, не занимаясь поиском взаимосвязей между ними. Самое неуклюжее теоретическое построение содержится в статье IX третьей части трактата; статья озаглавлена «Буквальный смысл — духовный смысл». В первой части трактата Дю Марсэ говорит о противопоставлении собственного (=исходного) смысла фигуральному; собственное значение он называет естественным («естественное [значение], то есть то, которое оно [слово] имело изначально», DT, с. 27). В третьей части появляется буквальный смысл, определяемый как смысл, «который естественным образом является разуму» (DT, с. 292). Можно подумать, что буквальный смысл — это синоним собственного. Однако на следующий странице выделяются два вида буквального смысла: *«1. Есть точный буквальный смысл — это собственный смысл слова... 2. Вторым видом буквального смысла является тот смысл, который упомянутые выше фигуральные выражения естественным образом являются разуму людей, хорошо знающих данный язык; это фигуральный буквальный смысл»* (DT, с. 293).

Разделение буквального смысла на собственный и фигуральный хорошо известно в христианской герменевтике, начиная, по крайней мере, со св. Фомы; это разделение позволило последнему исключить поэтические фи-

гуры из сферы духовного смысла, порождаемого Богом. Однако если Дю Марсэ хотел отвести этому разделению важное место в своей светской семантике (то есть представить буквальный смысл как категорию, имеющую две разновидности — собственный и фигуральный смысл), то о нем следовало бы сказать раньше — при определении понятия фигурального смысла. Но в том-то и дело, что Дю Марсэ не интегрирует различные подходы, а просто их сополагает.

Как бы там ни было, примем к сведению способ действий Дю Марсэ. Однако дело еще более усложняется при выделении разновидностей духовного смысла; среди последних, в соответствии с патристической традицией библейской экзегезы, фигурирует и аллегорический смысл. Но аллегория хорошо знакома читателям трактата «О тропях»; во второй части книги она фигурирует среди тропов как разновидностей фигурального смысла. Как же она может принадлежать одновременно к категориями и буквального, и духовного смысла? Получается, что духовный смысл снова смешивается с фигуральным. Дю Марсэ, конечно, осознает свою непоследовательность, но она так мало его заботит, что, дав определение аллегорического смысла, он ограничивается следующим примечанием: «Мы уже говорили об аллегории» (DT, с. 303). Это так, но ведь ранее о ней говорилось совсем иное.

Итак, нельзя сказать, что Дю Марсэ оставил потомкам законченную теорию семантики, он всего лишь обозначил ее сферу. Но и это уже не мало; позднее Бозе, взяв за основу рассуждения Дю Марсэ, попытался дать определение нескольким фундаментальным понятиям. Он, правда, не стал заниматься различными видами *смысла*, ограничившись изложением классификации Дю Марсэ. Его больше интересовали различные способы существования семантического, среди которых *смысл* — всего лишь один из них. Бозе считает нужным различать три категории: значение (*signification*), частное значение (*acception*) и смысл (*sens*).

Значение — это своего рода основной смысл слова. Представляя собой общий знаменатель его разнообразных употреблений, значение присутствует не в узусе, а в лексиконе, рассматриваемом как инвентарь лексических единиц. *«Каждое слово обладает прежде всего исходным, основным значением, постоянно присущим ему в любом употреблении; именно оно должно в первую очередь определяться в словаре, а также учитываться при буквальном переводе с одного языка на другой... Значение — это целостная идея, первичным знаком которой данное слово является в результате единообразного употребления»* (статья «Смысл», ЕМ, III, с. 375 и 385; отметим, что дважды Бозе переходит от диахронии к синхронии).

Частное значение рассматривается в том же плане: значение распадается на ряд подзначений, поскольку слово может иметь несколько означаемых (в случае омонимии) или же использоваться металингвистически как обозначение самого себя. Итак, частные значения — это те значения, которые, наряду с общим, описываются в словаре, но рассматриваются поочередно, а не в их единстве. «Все виды частных значений, которые могут иметь слова вообще и те или иные их разновидности, являются всего лишь различными аспектами исходного основного значения» (там же, с. 376).

Смысл же есть нечто совершенно иное; это не значение слова в словаре, а то значение, которое оно приобретает в составе предложения. Значение — всего лишь основа, исходная точка формирования смысла предложения. Существуют особые способы формирования смысла, это не что иное, как тропы (а не просто конкретные манифестации абстрактной идеи). Бозе считал каждую реально произнесенную фразу фигуральной (мы еще вернемся к этому вопросу), ибо она отклоняется от некоей абстрактной структуры, причем как в грамматическом, так и в семантическом отношении.

«Смысл представляет собой еще один вид значения, отличный от исходного; он или аналогичен исходному значению, или является дополнительным по отношению к нему; на этот смысл указывает не столько само слово, сколько его сочетание с другими словами, которые вместе составляют предложение. Вот почему мы говорим одинаково и о смысле слова, и о смысле предложения, но не говорим о значении или частном значении предложения» (там же, с. 385).

Смысл образуется на основе значения по аналогии или по смежности, с помощью метафоры или метонимии; в реальной речи мы имеем дело только со смыслом, значение же есть принадлежность лексикона — слов, рассматриваемых в парадигматическом плане. Единственной эмпирической реальностью является смысл, значение же локализуется на «глубинном», а не «поверхностном» уровне.

Оставим на время вопрос о «фигуральности» всякого смысла; для нас чрезвычайно важно утверждение Бозе о том, что семантику языка не следует смешивать с семантикой речи, поскольку между значением и смыслом, между лексическим и речевым смыслом нет тождества. Однако Бозе, сформулировав этот принцип, не попытался применить его на практике.

Фонтанье обращается к той же проблематике, что и Бозе и Дю Марсэ. Он также выделяет «смысл» и «значение», но на основе несколько иного критерия. Значение — это то, что слово значит в языке, независимо от того или иного говорящего; напротив, смысл — это индивидуализированное представление о значении, содержащееся в психике говорящих.

«Смысл какого-либо слова — это то, что оно позволяет нам понять, подумать, почувствовать посредством своего значения; значение слова — это то, что оно значит, то есть знаком чего оно является, на что указывает... О значении мы говорим, когда рассматриваем слово само по себе, как знак; о смысле слова мы говорим, когда имеем в виду воздействие, оказываемое им на наш разум, когда мы его рассматриваем как понятое должным образом» (FD, с. 55; ср. CR, с. 381-382).

Фонтанье противопоставляет не лексический и дискурсивный (речевой) смысл, а «смысл-в-языке» и переживаемый смысл (замышляемый или воспринимаемый); значение лингвистично, смысл психологичен (это противопоставление весьма напоминает в некотором отношении противопоставление *dictio* и *dicibile* у Бл. Августина в трактате «О диалектике»).

Затем Фонтанье обращается к классификации смыслов, чем пренебрег Дю Марсэ. Свой комментарий он начинает со следующего строгого замечания: «Дю Марсэ прекрасно выделил различные виды смысла слов и как нельзя лучше охарактеризовал каждый из них. Однако следует признать, что он не стал особенно утруждать себя классификацией. Можно даже сказать, что он ею совсем не занимался» (CR, с. 325). И тогда Фонтанье принимается за свою любимую работу — за классификацию. На первом этапе он выделяет три вида смыслов; предметный, буквальный и духовный; каждый из них подразделяется на ряд подвидов. Приведем соответствующие определения:

«Предметный смысл предложения — это тот смысл, который оно имеет по отношению к предмету, о котором идет речь» (FD, с. 56).

Сегодня мы бы назвали этот смысл референциальным. Многочисленные разновидности именно этого смысла были рассмотрены Дю Марсэ (субстантивный — адъективный, активный — пассивный смысл и т. д.).

«Буквальный смысл — это тот смысл, который имеют слова, понимаемые буквально, в соответствии с их повседневным употреблением; следовательно, это тот смысл, который прежде всего приходит в голову людям, знающим данный язык; буквальный смысл отдельно взятого слова может быть или исходным, естественным и собственным, или, если можно так выразиться, производным и тропологическим» (FD, с. 57).

Налицо двойное противопоставление. С одной стороны, буквальный смысл противопоставляется предметному. Предметный смысл прозрачен, не затеняет обозначенный словом предмет, не задерживает на себе внимания и не является объектом рассмотрения сам по себе; в случае же буквального смысла внимание обращено на сам смысл, который становится как бы

непрозрачным. С другой стороны, намечается противопоставление буквального смысла духовному: буквальный смысл есть свойство изолированных слов. **«Духовный, переносный, или фигуральный, смысл сочетания слов — это тот смысл, который возникает в нашей душе под воздействием буквального смысла... Он называется духовным, поскольку принадлежит, так сказать, целиком душе, и именно душа формирует или находит его с помощью буквального смысла»** (FD, 58-59).

Отметим важность противопоставления слова и сочетания слов, а также то, что духовный смысл всегда является переносным, равно как и охарактеризованный ранее производный, или тропологический, буквальный смысл.

Если оставить в стороне предметный смысл, которому противопоставлены в целом два других вида смысла, то окажется, что мы имеем дело с двумя независимыми противопоставлениями: *слово* — *группа слов* и *прямой смысл* — *косвенный смысл*. Эти противопоставления можно представить в виде следующей таблицы:

	СЛОВО	ГРУППА СЛОВ
<i>прямое обозначение</i>	собственный смысл	?
<i>косвенное обозначение</i>	производный (тропологический) смысл	духовный смысл

У Фонтанье нет специального термина для обозначения собственного смысла группы слов, да он и не думал о возможности его существования. Нигде открыто не говорится и о возможности объединения производного и духовного смысла (на их объединение указывает наличие инклюзивной категории «косвенности»), однако намек на такую возможность содержится в употреблении термина *фигуральный*, который соотносится с обоими видами.

И наконец отметим, что духовный смысл, в значительной степени освободившийся от религиозных коннотаций уже у Дю Марсэ, стал еще более свободен от них у Фонтанье: «под *духовным* мы понимаем в данном случае почти то же самое, что *интеллектуальное*, в отличие от Дю Марсэ и от многих других, которые обычно понимают духовное как *мистическое*» (FD, с. 59). Таким образом, из понятия «духовный смысл» были вытравлены последние остатки религиозности, и риторика взяла полный реванш, одержав победу над герменевтикой.

В полемике Фонтанье с Дю Марсэ для нас важно не только противопоставление смысла и референции (буквального и предметного смысла), но и противопоставление двух видов косвенного смысла. На самом деле вопрос

о формах косвенного смысла был поставлен еще предшественниками Фонтанье. Следует вспомнить о том, что хорошо было известно Дю Марсэ, а именно — о концепции косвенного смысла, разрабатывавшейся в традиции библейской экзегезы, начиная с Бл. Августина, Бэды Достопочтенного и кончая св. Фомой. Согласно этой концепции, существуют два рода косвенного смысла, называемые иногда *allegoria in verbis* «словесной аллегорией» и *allegoria in factis* «фактической аллегорией». В первом случае речь идет о символизме слов, во втором — о символизме вещей. Тропы представляют собой косвенные смыслы первого рода. Косвенные смыслы второго рода, в отличие от тропов, не предполагают изменения смысла самих слов; в этом случае слова употребляются в собственном смысле, но обозначаемые ими предметы вызывают у нас представление о вторичном смысле. Как мы убедились выше, именно в этом заключалось противопоставление фигурального смысла (как разновидности «буквального») духовному у св. Фомы¹.

Дю Марсэ использует эти понятия, когда пытается показать различие между метафорой и аллегорией, однако он не ограничивается только ими. *«Аллегория — это речь, которая вначале предстает в своем собственном смысле; кажется, что этот смысл совсем не то, о чем хотели сказать, однако он служит всего лишь для сравнения, чтобы передать другой смысл, ничем не выраженный. В метафоре фигуральное слово присоединяется к какому-либо слову, взятому в собственном смысле, например, огонь ваших глаз; в данном случае слово глаза употреблено в собственном смысле, в то время как в аллегории все слова имеют прежде всего фигуральный смысл. Иначе говоря, все слова аллегорического предложения или аллегорической речи образуют вначале буквальный смысл, вовсе не тот, который хотят передать...»* (DT, с. 178-179).

Выразим то же самое в более ясной форме: в метафорическом употреблении слово имеет лишь один — фигуральный — смысл; об изменении смысла слова свидетельствует тот факт, что обычный смысл соседних слов оказывается неприемлемым, если не учитывать это изменение. Поскольку слово *глаза* имеет только один (собственный) смысл, то слово *огонь* также имеет один смысл, но фигуральный. По-иному обстоит дело в аллегории: в ней все слова трактуются одинаково, и поначалу кажется, что они употреблены в исходном, буквальном смысле, но затем оказывается, что надо искать второй, аллегорический, смысл. Таким образом, единственный смысл метафоры противостоит двойному смыслу аллегории.

¹ По поводу этого противопоставления см. раздел «Языковой символизм» в кн.: *Savoir, faire, espérer: les limites de la raison*, t. II, Bruxelles, 1976; в частности с. 593-603. — Прим. автора.

В дальнейшем, все в том же трактате «О тропах», Дю Марсэ неоднократно возвращается к этой дихотомии. «Аллегорические изречения обладают прежде всего собственным смыслом, этот смысл истинен, но он вовсе не тот, который хотят передать в первую очередь» (DT, с. 184). Эта формулировка особенно показательна; из нее вытекает, что аллегория содержит в себе два истинных высказывания (два утверждения), а метафора — одно. «Аллегория выражает один смысл, а заставляет воспринять другой; то же происходит в аллюзиях» (DT, с. 189). Эти рассуждения помогают понять сущность духовного смысла: «Духовный смысл — это такой смысл, который содержится в буквальном; он, так сказать, привит на буквальном смысле; духовный смысл зарождается в душе под воздействием предметов, обозначенных буквальным смыслом» (DT, с. 292). Только в этом месте, рассуждая по поводу категорий христианской герменевтики, Дю Марсэ вводит противопоставление *слова* — *предметы*, во всех других случаях он опирается на более лингвистический и более оригинальный критерий; наличие одного или двух утверждений в анализируемом высказывании. Однако и здесь он снова проявляет непоследовательность, не используя им же самим установленные понятия, поэтому противопоставление двух форм символизма не играет никакой роли в композиции трактата «О тропах».

Ту же проблему рассматривает и Бозе. Но в этом случае нам придется отступить на один шаг назад, поскольку он сопоставляет не две категории — метафору и аллегория, а три, помещая между ними так называемую протяженную, или «непрерывную», метафору. Еще Квинтилиан, описывая факты подобного рода, не избежал некоторой двусмысленности. Известно, что его противопоставление тропов и фигур не отличается особой четкостью; в одних случаях сопоставляются смысл и форма, в других — слово и предложение, в результате чего аллегория рассматривается то как троп, то как фигура. В общей классификации она представлена как троп, и ее определение полностью совпадает с определением, которое мы бы дали протяженной метафоре; аллегория «есть результат последовательности метафор» (Наставление в ораторском искусстве, 8, VI, 44); она «состоит из ряда метафор» (9, II, 46). В последнем пассаже содержится, однако, еще одно определение: «Подобно тому, как аллегория состоит из ряда метафор, так и ирония-фигура состоит из ряда ироний-тропов» (*там же*). Следовательно, здесь аллегория противопоставляется метафоре, как фигура — тропу. Но ведь фигуры характеризуются тем, что в них не происходит изменения смысла и слова сохраняют буквальный смысл. В общем возникает впечатление, что Квинтилиан смешивал два сходных, но все же различных факта, называя их одинаково «аллегорией»: 1) сочетание нескольких метафор; 2) дискурс, в

котором все слова сохраняют свой собственный смысл (то есть в нем нет метафор), однако, взятые в совокупности, обнаруживают второй, символический, смысл.

Бозе как раз и обратил внимание на эту двусмысленность в статье «Ирония», а в статье «Аллегория» он пишет следующее:

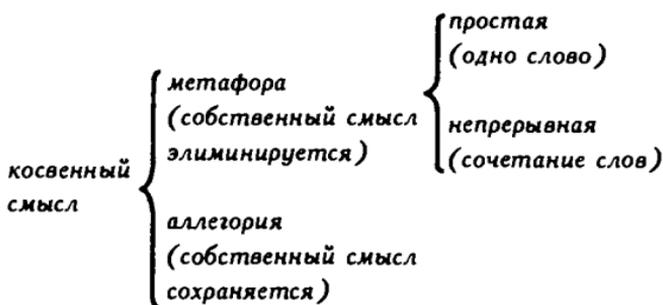
«Следует различать простую метафору, состоящую из одного-двух слов, и непрерывную метафору, занимающую гораздо больше места в речи; обе метафоры представляют собой троп; ни та ни другая не заслоняют собой основной предмет, о котором говорят; они служат лишь для того, чтобы ввести в язык, описывающий данный предмет, слова, заимствованные из языка, подходящего для описания какого-либо иного предмета. Совершенно иначе обстоит дело с аллегорией: предметы в ней различны, как и в метафоре, но, пользуясь аллегорией, мы говорим на языке, подходящем для описания второстепенного предмета, который только и изображается; в метафоре основной предмет присутствует наряду со второстепенным, а в аллегории он полностью отсутствует».

Ср. также:

«Возможно, в аллегории вначале присутствует метафора или, по крайней мере, нечто к ней близкое, поскольку в ней молчаливо сравнивается предмет, о котором намереваются говорить, с тем предметом, о котором действительно говорится, однако затем все слова соотносятся с этим фиктивным предметом, употребляясь в самом обычном смысле... Таким образом, не слова должны восприниматься в ином смысле, а то, что они обозначают; как и иронии, в аллегории саму мысль не следует принимать за то, чем она кажется...» (ЕМ, I, с. 123).

В общем можно сказать, что Бозе лишь несколько изменил формулировку Дю Марсэ; и тот и другой подчеркивают наличие двух смыслов в аллегории и одного в метафоре. Из этого вытекает парадоксальное следствие: слова имеют два смысла в метафоре (собственный и фигуральный) и один в аллегории (собственный). Аллегория радикальным образом отличается от метафоры. В первом случае речь идет о некоем («дополнительном») предмете, и слова употребляются в собственном смысле; этот предмет или выраженная словами мысль в свою очередь обозначает другой («главный») предмет. Во втором случае, наоборот, сами слова изменяют свой смысл и непосредственно обозначают другой предмет (даже если первый не исчезает полностью). Различие между обычной и непрерывной (протяженной) метафорой в аспекте первого противопоставления несущественно, оно чисто количественное («обе метафоры представляют собой троп»), в то время как различие

между метафорой и аллегорией качественное. Таким образом, можно установить следующую иерархию рассмотренных нами понятий:



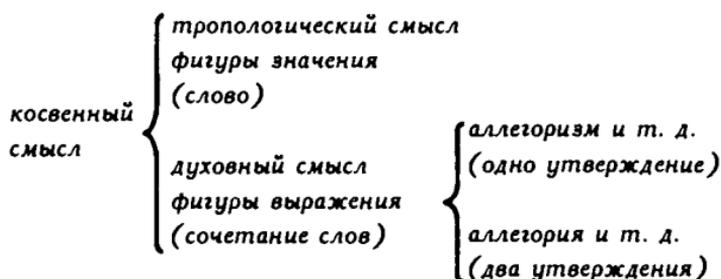
Вместе с тем следует отметить некоторую неопределенность формулировок Бозе, которая проявляется во взаимозаменяемости терминов «предмет» и «мысль», а также в колебаниях в употреблении самого слова «мысль»; непонятно, имеет ли он в виду характерный для экзегетической традиции символизм вещей или речь идет о символизме предложений и противопоставляет ли он оба вида символизма символизму слов.

И в этом случае Фонтанье принадлежит заслуга прояснения сути дела, но жесткость его построений такова, что от интуитивных прозрений Дю Марсэ и Бозе не остается ничего. Прежде всего ему удалось очень четко сформулировать противопоставление между метафорой и аллегорией, причем в духе своих предшественников: «Даже самая протяженная метафора имеет, как мне кажется, всего лишь один смысл — фигуральный; напротив, аллегория, даже самая краткая, от начала и до конца обязательно имеет два смысла: буквальный и фигуральный» (CR, с. 179-180). Однако не это интересует Фонтанье больше всего; как мы отметили выше (см. с. 91), главное для него — противопоставление тропологического (или производного) косвенного смысла духовному. Это противопоставление основано на различии между словом и сочетанием слов:

«Подобно тому как слово во фразе нередко приобретает частичный смысл, совершенно отличный от его исходного буквального смысла, так и вся фраза, полное предложение часто приобретает целостный смысл, совершенно отличный от того обычного смысла, который оно имеет при буквальном толковании слов... Эти две разновидности фигурального смысла значительно отличаются друг от друга, и их нельзя смешивать» (CR, с. 385-386).

В своей классификации фигур (ниже мы рассмотрим ее подробнее) Фонтанье проводит четкую границу между фигурами значения (или тропами «в

собственном смысле слова») и *фигурами выражения*; и в этом случае в основе противопоставления лежит различие между словом и сочетанием слов. «Что мы понимаем под *выражением*? Для нас выражение — это всякое сочетание слов и оборотов речи, посредством которых передается какое-либо сочетание идей» (FD, с. 109). Опираясь на этот единственный формальный критерий, он относит к фигурам выражения два ряда языковых фактов с совершенно различными свойствами; с одной стороны, это выражения, в которых сохраняется только один смысл (олицетворение, гипербола, литота, ирония, а также то, что он называет «аллегоризмом», то есть протяженная метафора); с другой стороны, это выражения, сохраняющие оба смысла (аллюзия, металепис, астеизм, аллегория). Осуществив такое объединение, Фонтанье в то же время проводит различие между первой из двух групп («фигурами выражения») и «фигурами значения». В результате иерархия оппозиций у Фонтанье совершенно противоположна иерархии, установленной Бозе:



Мы уже убедились, насколько было важно для Фонтанье подчеркнуть различие между элиминацией и сохранением собственного смысла; попытаемся теперь выяснить, действительно ли существенно различие между словом и группой слов, которому Фонтанье придавал такое большое значение. Рассмотрим пример, приводимый в обоих случаях. «Метонимия места» является тропом «в собственном смысле слова» (то есть фигурой значения); при ее использовании «предмет называют по тому месту, откуда он происходит или в котором он находится» (FD, с. 82). Пример метонимии места: «Я никак не могу выбрать между *Женевой* и *Римом*. — *Женева* употреблена здесь вместо кальвинизма, а *Рим* — вместо католицизма, центром которого он является» (с. 83). Олицетворение является тропом «в несобственном смысле слова» (то есть фигурой выражения); оно «заключается в том, чтобы превратить неодушевленную, нечувствующую, либо абстрактную и совершенно идеальную сущность, в своего рода реальную, телесную сущность, наделенную чувством и жизнью, иначе говоря, в «лицо». Пример олицетворения: «Аргос протягивает к вам руки, и Спарта призывает вас» (с. 111).

Есть ли различие между двумя примерами, а если есть, то в чем оно заключается? Прежде всего, это различие не имеет отношения к природе тропа, в обоих случаях он представляет собой метонимию места, что не преминул отметить и сам Фонтанье; при этом он с полной невозмутимостью добавляет, что олицетворение всегда производится «с помощью метонимии, синекдохи или метафоры» (*там же*). Различие не имеет отношения и к протяженности тропа; в обоих случаях тропологический смысл приобретает одно слово — имя собственное, и только. Различие не имеет отношения и к размерам минимального высказывания, необходимого для выявления тропа; точнее говоря, оно не имеет к ним отношения в толковании Фонтанье: чтобы обнаружить троп в первой фразе, необходимо рассмотреть больше одного предложения, иначе эту фразу можно принять за высказывание испытывающего сомнения туриста; во втором случае одного предложения достаточно для обнаружения тропа, иными словами, его можно выявить в рамках менее, а не более протяженного контекста (Фонтанье прекрасно понимал, что контекст предложения необходим даже для обнаружения «фигуры значения»: тропологический смысл слова зависит «чаще всего и даже почти всегда от связи этого слова с остальной частью фразы», CR, с. 385). Но что же имел в виду Фонтанье, характеризуя подобным образом эти два примера? А то, что во второй фразе («Аргос протягивает к вам руки...») содержится *фигура* в узком смысле этого слова, то есть комбинаторная аномалия, возникающая при сочетании данного субъекта и предиката (неодушевленность+одушевленность); в первой же фразе такой аномалии нет («выбрать между Женовой и Римом»). Фонтанье описывает в данном случае не два вида тропов, а троп (метонимию) и фигуру (аномалию), присутствующую в первом примере, но отсутствующую во втором.

Таким образом, заслуга Фонтанье по сравнению с Бозе заключается в том, что он рассматривает косвенные смыслы в единой перспективе — от символизма вещей не осталось и следа, и описание целиком ориентировано на язык. Однако он придает слишком большое значение противопоставлению слова и группы слов; в этом пункте прав Бозе, а не Фонтанье.

Тропы и их классификация

Мы уже упоминали о том, что в латинской риторике соотношение между тропами и фигурами оставалось неясным: тропы представлялись то как особый класс фигур, то как категория того же порядка, что и фигуры. И только Фонтанье удалось четко обозначить характер связей между двумя катего-

риями (находящимися, по его мнению, в отношении пересечения). Моя собственная позиция близка к позиции Фонтанье: троп — это средство создания косвенного смысла, а фигура представляет собой связь между двумя или несколькими одновременно присутствующими во фразе словами. Такое предварительное разграничение позволит нам отдельно изложить теорию тропов и теорию фигур.

Чтобы понять теорию тропов французских риториков, необходимо рассмотреть лежащую в ее основе теорию дополнительных идей. Однако эта вторая теория в том виде, как она изложена у Дю Марсэ, является слегка видоизмененной версией той же теории, представленной в трактате «Логика, или Искусство мысли» Арно и Николя¹. Поэтому вначале следует кратко рассмотреть предыдущую версию.

Слово может означать двумя способами, точнее говоря, оно может или обозначать мысль, или только возбуждать ее.

«Поэтому следует четко отличать эти дополнительные идеи от обозначаемых идей; ведь хотя и те и другие пребывают в одной и той же душе, они пребывают в ней по-разному» (с. 137). *«Это необходимое различие между возбуждаемыми идеями и идеями, обозначаемыми точно...»* (с. 138).

Идея, обозначаемая словом, называется также «основной идеей»; идея, которую слово только возбуждает, называется «дополнительной идеей».

«Обозначать с помощью произнесенных или написанных звуков есть не что иное, как возбуждать в нашей душе связанную с этими звуками идею, воздействуя на слух или зрение. Но часто случается так, что слово, кроме основной идеи, рассматриваемой в качестве собственного значения этого слова, возбуждает несколько других идей, которые можно назвать дополнительными; на них не обращают внимания, хотя они и запечатлеваются в душе» (с. 130).

Нельзя сказать, что лишь некоторые слова возбуждают побочные идеи наряду с основными; собственно говоря, все слова обладают этой способностью. Авторы «Логики» полагают даже, что дополнительные идеи, наряду с другими, должны отмечаться в словарях. «Поскольку эти дополнительные идеи столь значительны и чрезвычайно разнообразят основные значения, было бы полезно, чтобы составители словарей отмечали их...» (с. 135). Речь идет о свойствах лексических единиц как таковых, а не о смысловых эффектах в речи. Например, одобрение или порицание какого-либо поступка может быть дополнительной идеей при обозначении этого

¹ Цит. по изданию Arnaud et Nicole. Logique ou l'Art de penser. Paris, Flammarion, 1970. — Прим. автора.

поступка (отсюда возможность синонимии или, если угодно, нетождественность смысла и референции).

«Например, слова «прелюбодеяние, кровосмешение, страшный грех» сами по себе не постыдны, хотя и обозначают крайне постыдные поступки; поскольку они представляют эти поступки всегда как бы в мерзкой оболочке, последние рассматриваются всегда как преступления, поэтому данные слова обозначают скорее преступный характер этих поступков, чем сами поступки. Наряду с этим существуют слова, которые выражают эти поступки, не прибавляя к ним чувства омерзения и представляя их скорее как забавные, чем преступные, и даже добавляют к ним идею бесстыдства и наглости» (с. 133-134).

Возьмем другой пример: слово «лжец» обозначает порок, но вдобавок возбуждает дополнительную идею презрения (с. 131). Таким образом, дополнительные идеи — это такие значения, которые невольно возникают в нашем уме во всяком акте означивания; от основных идей они отличаются только своим маргинальным положением.

Фигуры относятся к сфере дополнительных идей. Фигуры — это дополнительные идеи, которые указывают на отношение говорящего субъекта к тому, о чем он говорит, и автоматически вызывают то же отношение у слушающего. «Фигуральные выражения, кроме основного предмета, обозначают также движения души и страсти говорящего, и тем самым запечатлевают в душе [слушающего] обе идеи, в то время как обычное выражение лишь указывает на истинное положение дел» (с. 131)¹. Эти положения лежат в основе теории фигур Пор-Рояля; в ней фигура определяется как выражение, экспрессия (и импрессия) эмоции; позже эту теорию детально разработал о. Лами².

Дю Марсэ был знаком с теорией Пор-Рояля; он позаимствовал из нее понятие дополнительной идеи, лежащей в основе фигур, но значительно изменил его. Прежде всего он сделал это понятие более общим. В «Логике» Пор-Рояля, несмотря на широкое определение, содержание этого понятия

¹ Несколько иной перевод приведенных отрывков из «Логики» Пор-Рояля см. в кн.: Арно А. и Николь П. Логика, или Искусство мыслить. Перевод В. П. Гайдамака. М., «Наука», 1991, с. 91-97. — *Прим. перев.*

² Такой подход был присущ, конечно, и классической риторике, но он не нашел в ней систематического выражения. Например, Бл. Августин, перечисляя достоинства фигуральных выражений, следующим образом противопоставляет пользующихся ими ораторов тем, кто избегает фигур: «Первые, вводя своих слушателей в заблуждение, пугают их, повергают в уныние, развлекают, обращаются к ним с горячими призывами, а вторые погружаются в дремоту, бесчувственные и равнодушные к служению истине» (О христианской науке, IV, II, 3). — *Прим. автора.*

практически ограничивалось некоторыми типами ассоциаций. Дю Марсэ соотносит его со всякой идеей, ассоциируемой с основной:

«Существуют идеи, называемые дополнительными. Дополнительной идеей называется та, которая возбуждается в нас по поводу другой идеи. Если ранее в нас возбуждались одновременно две или несколько идей, то и в дальнейшем, когда возбуждается одна из них, нередко возбуждается и другая; эту последнюю и называют дополнительной» (Логика, OEuvres, V, с. 321).

Отметим, что нет никакого качественного различия между двумя типами «идей».

В сфере риторики Дю Марсэ пользуется этим понятием по-иному. Если в «Логике» Пор-Рояля дополнительная идея лежала в основе *фигуры* и сводилась к эмоциональной окраске выражения (примечательно, что единственный приведенный пример оказался «вопросом»), то у Дю Марсэ понятие дополнительной идеи становится более общим и, следовательно, более интеллектуальным; основная область его применения — это не (эмотивная) фигура, а *троп*. Может показаться, что область применения понятия сузилась (для Дю Марсэ троп — это разновидность фигуры), на самом деле она расширилась: всякая ассоциация идей, а не только связь с «эмоцией» порождает дополнительную идею; троп представляет собой всего лишь наиболее ясный, наиболее красноречивый пример такой ассоциации. Ведь троп есть не что иное, как использование уже имеющихся побочных идей; его суть заключается в возбуждении основной идеи путем обозначения одной из связанных с ней дополнительных идей. Вот как говорит об этом Дю Марсэ: *«Связь, существующая между дополнительными идеями, то есть между идеями, соотносящимися друг с другом, является источником и основанием различных фигуральных смыслов, придаваемых словам. Воздействующие на нас предметы всегда сопровождаются различными обстоятельствами, привлекающими наше внимание; посредством последних мы часто обозначаем любые предметы, даже если они лишь сопутствуют им, или же обозначаем с их помощью предметы, воспоминание о которых пробуждается в нас под воздействием этих обстоятельств. Часто собственное наименование дополнительной идеи более явно присутствует в нашем воображении, чем наименование основной идеи, и нередко дополнительные идеи, обозначая предметы с большими подробностями, чем их собственные наименования, изображают их с большей энергичностью или приятностью»* (DT, с. 30-31).

Любая связь между двумя предметами может лечь в основу тропа; для этого достаточно назвать один предмет именем другого, то есть не экспли-

цировать связь двух предметов, а оставить ее подразумеваемой. Косвенное обозначение может быть более приятным или более энергичным, но это лишь дополнительный эффект, не существенный для определения тропа. Троп нельзя создать без дополнительных идей, но для того чтобы эти идеи возникли, достаточно наличия связи между двумя предметами («если бы между этими предметами вовсе не было связи, не было бы и никакой дополнительной идеи, а следовательно, и тропа» (ДТ, с. 130-131). Но ведь человек по определению способен устанавливать связи между предметами, следовательно, он по определению наделен способностью создавать тропы.

«Одна и та же причина в одинаковых условиях ведет к сходным следствиям. Во все времена и в любом месте, где жили люди, работало воображение, пылали страсти, возникали дополнительные идеи, а значит, и тропы. Тропы были в языке халдеев, египтян, греков и латинян; сегодня ими пользуются даже самые дикие народы, потому что, говоря кратко, эти народы — тоже люди, у них есть воображение и дополнительные идеи... Таким образом, мы пользуемся тропами не потому, что ими пользовались древние, а потому что мы такие же люди, что и они» (ДТ, с. 258-259).

В определенный момент своих рассуждений Дю Марсэ замечает, что его широкое определение дополнительных идей (включающее по существу любую ассоциацию) может быть применено и к соотношению между означающим и означаемым. Вот как он представляет себе изучение языка:

*«Всякий раз, как нам давали хлеба, произносили при этом слово **хлеб**; с одной стороны, образ хлеба через зрение запечатлевался в нашем мозгу и возбуждал идею хлеба; с другой стороны, звуки слова **хлеб** также запечатлевались в мозгу через слух, так что эти две дополнительные идеи, то есть идеи, возбуждаемые в нашей душе одновременно, не могут возникать отдельно, так, чтобы одна идея не возбуждала другую» (ДТ, с. 73).*

Отметим, что для Дю Марсэ, как и для Соссюра, знак состоит не из звука и вещи, но из двух психических впечатлений. Следующим шагом в его рассуждениях могло бы быть перевертывание уравнения: если знак есть не что иное, как ассоциация двух идей, дополнительных по отношению друг к другу, тогда, может быть, всякая ассоциация (например, троп) есть не что иное, как (потенциальный) знак? И хотя все ассоциации сходны между собой, между ними, вероятно, есть различия, поэтому можно сказать, что знаки, тропы, предложения — все это *разнообразные* формы ассоциаций. Дю Марсэ не стал рассматривать этот вопрос в семиотической перспективе, в отличие от своих современников — Дидро и Лессинга. Как бы там ни было, через 75 лет эта идея была сформулирована в книге «Похвала Дю Марсэ» и в одной

работе, посвященной анализу трактата «О тропах». Автором «Похвалы», опубликованной в 1805 г., является барон Ж.-П. де Жерандо, ученик Кондильяка (кроме того, он автор четырехтомного труда под названием «О знаках»). Он пишет следующее:

«Понаблюдайте, каким образом художники, актеры, музыканты воздействуют на душу человека. Не имея условных, институционализированных знаков, они создают собственный язык; знаки для него они находят в ассоциациях, которые образовались в нашей душе под воздействием природы или жизненных обстоятельств; они умеют обнаружить в чувственных впечатлениях одно из звеньев тайной цепи, соединяющей наши чувства с нашими воспоминаниями. Они вовсе не называют тот или иной предмет, но способствуют возникновению идеи о нем с помощью другой, близкой к ней идеи. Искусство создания тропов заключается в том же; слова употребляются подобно тому, как в живописи используются оттенки цветов, в рисунке — контуры, с тем чтобы установить взаимоотношение между идеями, опираясь на существующие между ними связи и выражая одно посредством другого» (с. 55).

Так постепенно вырабатывалась теория естественных знаков, разновидностями которых являются тропы и образы.

Понятие дополнительной идеи использует и Бозе, но по другому поводу. Для него это инструмент анализа лексики, а не дискурса; он рассматривает это понятие как основу синонимов, а не тропов, и в этом он, очевидно, ближе Пор-Роялю, чем Дю Марсэ. Его концепция лексики почти тождественна той, которую сформулировал через сто пятьдесят лет Ш. Балли: группа синонимичных слов характеризуется общей основной идеей (у Балли это «идентифицирующий элемент») и рядом дополнительных идей («факты выражения» у Балли).

«Когда несколько слов одного и того же вида представляют одну и ту же объективную идею, варьирующую лишь по причине наличия тех или иных нюансов, рождающихся из разнообразия идей, добавляемых к первой, то идея, общая для всех этих слов, называется основной, а идеи, которые к ней добавляются и тем самым различают знаки, называются дополнительными идеями» («Слово», ЕМ, II, с. 582). «Когда в словах, обозначающих одну и ту же основную идею, мы принимаем во внимание только эту основную и общую для всех них идею, эти слова являются синонимами, поскольку они представляют собой различные знаки одной и той же идеи; но они перестают быть синонимами, как только мы обращаем внимание на различающие их дополнительные идеи. Ни в одном обработанном языке нет ни од-

ного слова, настолько синонимичного другому, чтобы оно не отличалось от него никакой дополнительной идеей, так чтобы их можно было употреблять без всякого различия одно вместо другого в любом случае» («Синоним», ЕМ, III, с. 480).

Бозе не дает никаких указаний относительно того, как определить, где кончаются основные идеи и начинаются дополнительные.

Вызывает некоторое удивление намечаемое у Бозе сопоставление связи между основной и дополнительной идеей со связью между субъектом и предикатом без тропа в качестве промежуточного звена. У Дю Марсэ нет ничего подобного. Намек на такое сопоставление гораздо легче обнаружить в «Логике» Арно и Николя: при анализе одного примера (слова Христа: «сие есть тело мое») связь между «сие» (субъект) и «тело» (предикат) рассматривается в том же плане, что и связь между «сие», называемым теперь основной идеей, и дополнительной идеей «хлеб», которая присоединяется к основной посредством тропа (ср. с. 138-139).

Вот как Бозе определяет предложение:

«Предложение — это целостное выражение суждения. Для этой цели достаточно соединить несколько слов или употребить одно-единственное слово с дополнительными идеями, которые обычно с ним связываются. Выражение является полным, если оно сообщает об интеллектуальном существовании субъекта в определенной связи с той или иной модификацией» («Предложение», ЕМ, III, с. 242).

Итак, как скажет два столетия спустя Эмпсон, существуют «утверждения в словах»: некоторые слова могут сами по себе, без субъекта и предиката, составлять предложение, связывая основную идею с дополнительной! Однако следует признать, что Бозе с его дедуктивным направлением ума лишь постулирует эту возможность; все приводимые им примеры предложения являются полными предложениями, а не изолированными словами.

Сходство предложений с тропами и, более широко, сходство дискурса с символом впервые по-настоящему обосновал Кондильяк. На уровне дискурса среди эксплицитно выраженных отношений он различает два основных типа связей: сравнение (предикация) и модификацию (подчинение). Субъект и атрибут предложения «сравниваются», а прилагательное-эпитет «модифицирует» существительное.

«Когда я составляю предложение, я сравниваю два элемента, то есть субъект и атрибут... Для предложения важны три элемента: субъект, атрибут и глагол. Но каждый из них может модифицироваться, и сопровождающие их модификации называются дополнительными...» (АЕ, с. 547).

Возьмем для иллюстрации последнего случая выражение «ваш славный брат».

«Брат, как и всякое другое существительное, выражает нечто существующее или то, что мы рассматриваем как существующее. Напротив, ваш и славный выражают качества, рассматриваемые нашим разумом как существующие не сами по себе, а скорее в составе субъекта, который они модифицируют. Из этих трех идей основной является идея брат, а две другие, существующие только через первую, называются дополнительными; это слово означает, что они присоединяются к основной идее, существуют в ней и модифицируют ее. Поэтому мы говорим, что всякое существительное выражает основную идею соотносительно с модифицирующими его прилагательными и что прилагательные всегда выражают только дополнительные идеи» (Грамматика, I, с. 454).

Дополнительные идеи Кондильяк представляет всего лишь как основу для одной из двух возможных синтаксических связей. Однако если в искусстве мысли главное внимание уделяется «сравнению» субъекта и атрибута, то искусство письма прежде всего учит нюансировать «модификацию».

«Все искусство состоит в том, чтобы, с одной стороны, постичь ее [мысль] со всеми ее связями, а с другой — найти в языке выражения, способные развить ее со всеми модификациями. В речи мы не ограничиваемся быстрым переходом от одной основной идеи к другой; напротив, мы более или менее подробно останавливаемся на каждой из них; мы, так сказать, кружим вокруг них, выбирая различные углы зрения, под которыми можно наблюдать их развитие и взаимосвязи. Вот почему мы называем оборотами различные выражения, используемые для передачи идей» (АЕ, с. 552).

Итак, термин *оборот* (это всего лишь перевод слова *трон*) становится общим наименованием любых модификаций, любых детализаций основных идей. Поэтому вторая книга трактата «Об искусстве письма» озаглавлена «О различных видах оборотов». Напомнив об оборотах, изучаемых в грамматике («дополнительные мысли, выражаемые прилагательными, наречиями или определительными предложениями», *там же*). Кондильяк перечисляет другие разновидности «оборотов», такие, как перифразы, сравнения, антитезы, тропы, олицетворения, инверсии... В частности, тропы — это всего лишь обмен местами между основной идеей и одной из (возможных) дополнительных идей, обозначаемых словом. «Слово, переходя из разряда собственных в разряд фигуральных, меняет свое значение: исходная идея становится теперь дополнительной, а новая становится основной» (АЕ, с. 561). В списке Кондильяка рядом с тропами, понимаемыми как косвен-

ные обозначения, и фигурами (антитеза, инверсия и др.) соседствуют и чисто дискурсивные способы, такие, как сравнение и перифраза или даже прилагательные и наречия; несмотря на то что Кондильяк стремится дать частное определение каждому из этих «оборотов», он не ставит себе целью создание их типологии; в данном случае для него важнее их единство, чем разнообразие. Его концепция дополнительных идей одновременно более широкая и более узкая по сравнению с концепцией Дю Марсэ; она более узкая, поскольку не каждая ассоциация ведет к возникновению дополнительных идей (их нет при «сравнении» элементов, то есть при предсказании одного элемента другому), но в то же время эта концепция более широкая, поскольку Кондильяк явно относит дискурсивные и символические феномены к одному классу¹. Это ведет к резкому ослаблению специфичности не только тропов, но и фигур, о чем мы поговорим подробнее ниже.

У Фонтанье дополнительная идея теряет статус основы тропа. Он дважды рассматривает это понятие. В «Комментарии» он указывает на его расплывчатость, поскольку Дю Марсэ не определил четко его объем, и предлагает заменить его другим, более общим понятием — понятием аналогической идеи.

«Он [Дю Марсэ] вполне мог бы объединить под одним наименованием аналогические идеи все те разновидности идей, которые в границах одного предмета или в границах различных предметов более или менее соотносятся друг с другом, причем неважно, каким образом» (CR, с. 61).

Однако такая терминологическая трансформация на самом деле его не удовлетворяет; поиски истоков понятий не особенно ему по вкусу. В «Классическом пособии» это понятие оказывается затерянным в списке «случайных причин тропов», поскольку его интересуют лишь различия между эффектами, производимыми наименованиями основной идеи и наименованиями дополнительной идеи.

«Нередко эти дополнительные идеи гораздо сильнее воздействуют на воображение и гораздо явственнее воспринимаются им, чем основная идея; это происходит потому, что они сами по себе оказываются более радост-

¹ Несколькими годами ранее подобное сближение сделал И. Я. Брейтингер в своем трактате *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740). Эта книга — настоящая энциклопедия «сходств». «Когда мы соединяем согласующиеся элементы, логика нашей фантазии порождает образы сходств подобно тому, как в рациональном построении суждения рождаются на основе соединения мыслимых концептов. Если проводить эту идею дальше, можно сопоставить *антитезы*, или контрпредложения риторики с отрицательными суждениями рациональных построений; таким же образом фигуры сходства соответствуют утвердительным суждениям» (с. 8-9). — *Прим. автора.*

ными и более приятными или потому что они более знакомы нам и более соответствуют нашим вкусам и привычкам, или, наконец, из-за того что они возбуждают в нас более живые, сильные и интересные воспоминания» (FD, с. 160).

Такое лишь по видимости исчерпывающее перечисление разнородных категорий убедительно доказывает, что понятие дополнительной идеи более не является частью какой-либо теории.

По сравнению с богатством мыслей, высказанных риториками XVIII в. по поводу основы тропов, их определения этого явления разочаровывают (к тому же они всегда одинаковы): присоединяясь к тезису, отвергнутому еще Квинтилианом, они отождествляют собственный смысл с исходным (этимологическим) смыслом и, как следствие, приравнивают троп к производному смыслу. «Собственный смысл слова — это его первичное значение» (Дю Марсэ, DT, с. 26). «Они [слова] берутся в собственном смысле, то есть в соответствии с их первоначальным предназначением» (также Дю Марсэ, статья «Фигура», Oeuvres, V, с. 263). «Слово берется в собственном смысле, когда оно используется с целью возбудить в душе общую идею, для обозначения которой это слово предназначалось в его первоначальном употреблении...» (Бозе, «Слово», EM, II, с. 570). «Собственный смысл слова — это тот смысл, для обозначения которого оно было первоначально создано...» (также Бозе, статья «Фигура», EM, II, с. 110). «Слово употребляется в исходном смысле, когда оно обозначает идею, для которой оно и было прежде всего создано...» (Кондильяк, AE, с. 560; правда, в данном случае вместо «собственный» сказано «исходный», что более верно, но тогда утверждение превращается в обычную тавтологию).

Только Фонтанье установил четкие различия, ставшие для нас привычными. На первый взгляд его определение похоже на предыдущие:

«Тропы — это некоторые смыслы, более или менее отличные от первоначального; их приобретают в процессе выражения мысли слова, прилагаемые к новым идеям» (FD, с. 39).

Однако ранее он установил различие между исходным и собственным смыслом, дав последнему исключительно синхронное определение:

«По моему мнению, слово употребляется в собственном смысле, или, если угодно, как собственное, во всех тех случаях, когда то, что оно обозначает, не может быть обозначено специально никаким иным словом в собственном значении, которым в крайнем случае можно было бы воспользо-

ваться; повторяю, слово употребляется в собственном смысле во всех случаях, когда его значение, будь оно исходным или нет, настолько привычно для него, настолько обыденно, что его нельзя рассматривать как случайное или даже взятое у другого слова; напротив, его можно рассматривать как некоторым образом обязательное и необходимое» (CR, с. 44-45).

Согласно приведенным определениям *исходный* смысл противопоставлен *тропологическому* смыслу (тропам), а *собственный* смысл — *фигуральному* (мы еще вернемся к нему в связи с определением понятия фигуры); следовательно, *собственный* смысл не обязательно должен быть *исходным*, а троп не обязательно является фигурой. Противопоставление *исходный* смысл — *тропологический* смысл относится к плану диахронии, а противопоставление *собственный* смысл/*фигуральный* смысл — к плану синхронии¹. Отказ от синхронного критерия при отождествлении тропа (а значит, и отказ от его определения как субституции означающих) выражен у Фонтанье с полной определенностью:

«Суть тропа заключается не в том, как говорит Дю Марсэ, что он заменяет собственное выражение, а в том, что он употребляется в смысле, отличном от собственного (от исходного собственного смысла), берется в переносном смысле» (CR, с. 218-219).

Языковой механизм тропов также наводит на ряд интересных мыслей. Дю Марсэ осознавал, что появление тропа связано с определенными синтагматическими условиями; он пишет, что слово приобретает вторичный смысл, «потому что оно сочетается с другими словами, с которыми оно обычно не может сочетаться в собственном смысле» (DT, с. 35). В другом месте он утверждает: «Только в новом сочетании элементов слова приобретают метафорический смысл» (DT, с. 161). Однако эти догадки относительно языковых условий возникновения тропа не получают почти никакого развития. Кстати говоря, Дю Марсэ предлагает и другие способы обнаружения вторичного смысла; иногда необходимо учитывать языковой контекст или, выражаясь его словами, «обстоятельства».

¹ Укажем попутно на другую формулировку этого различия, данную примерно в то же время основателем новой дисциплины, которой позднее было суждено похоронить риторику. Мы имеем в виду филолога Фр. А. Вольфа; в своей книге *Vorlesungen über die Altertumswissenschaft* (посмертное издание 1831 г., с. 280) он пишет следующее: «Однако *propria* и *prima* (лат. «собственное» и «первичное» — прим. перев.) — не одно и то же. Первоначальный [смысл] — это такой смысл, который существовал в языке с самого начала его образования или который можно считать таковым. *Propria* относится к сформировавшемуся языку и представляет собой значение, которое в этом сформировавшемся языке противопоставляется фигуральному значению. *Propria* противопоставляется *figurata* (лат. «фигуральному»), а *prima* — *derivata* (лат. «производному» — прим. перев.). — Прим. автора.

«Обстоятельства, сопровождающие буквальный смысл слов, используемых в аллюзии, позволяют нам понять, что вовсе не этот буквальный смысл хотели возбудить в нашей душе, и тогда мы легко обнаруживаем фигуральный смысл, который хотели сообщить нам» (DT, с. 252).

В иных случаях на необходимость реинтерпретации высказывания указывают паралингвистические признаки:

«Тон голоса, а также знания о достоинствах и недостатках личности и образа мыслей говорящего более помогают нам распознать иронию, чем слова, которыми он выражена» (DT, с. 199).

Можно подумать, что Дю Марсэ предлагает типологию признаков фигурального смысла. Эти признаки можно обнаружить в самих словах, когда наблюдается несовместимость смыслов и словосочетание невозможно истолковать в прямом смысле (такова метафора — пример лексического символизма); на фигуральный смысл может указывать также синтагматический контекст и контекст высказывания, включающий в себя общие знания собеседников (таковы ирония и аллюзия — примеры пропозиционального символизма, то есть символизма на уровне предложений). Однако сам Дю Марсэ такой классификации, конечно, не дает. Не отличается особой точностью и Бозе: «Троп возникает, когда один элемент оказывается связанным с другими, и они неизбежно отвращают его от собственного смысла и заставляют принять фигуральный» («Фигура», ЕМ, II, с. 111). Даже любитель классификации Фонтанье не стал углубляться в эту проблему, упомянув о ней походя. Говоря о метафоре, он спрашивает:

«Каким образом мы узнаем, что слово маска в данном случае не должно пониматься в собственном смысле — как изображение лица, сделанное из холста, картона, воска или любого другого материала? Ибо такой смысл был бы явно абсурден и смешон, и все обстоятельства речи с необходимостью заставляют предполагать наличие другого смысла» (CR, с. 52).

Говоря о духовном смысле (противопоставленном фигуральному буквальному смыслу), Фонтанье утверждает, что этот смысл порождается «обстоятельствами речи, тоном голоса или связями выраженных идей с теми, которые не выражены» (DT, с. 59). Такое перечисление на самом деле является каноническим со времен Квинтилиана (по крайней мере, когда речь идет об иронии). Но и у Фонтанье два способа обнаружения фигурального смысла не связаны между собой.

Что касается классификации тропов, то у Дю Марсэ мы находим лишь их перечисление. Даваемые им определения в общем традиционны; единственная связь, привлекающая его внимание (он говорит о ней несколько раз) — это

связь между метонимией и синекдохой. Он констатирует их сходство и в то же время старается выявить их различия; в случае синекдохи два предмета, связанные отношением смежности, не существуют по отдельности, а в случае метонимии они существуют независимо друг от друга.

«И в той и в другой фигуре существует связь между предметом, о котором хотят что-то сказать, и предметом, имя которого заимствуют [для обозначения первого]... но в случае метонимии связь между предметами такова, что предмет, имя которого заимствуется, существует независимо от того предмета, идея которого возбуждается этим именем, и не образует с ним единого целого.. в случае же синекдохи связь между предметами такова, что они образуют некую совокупность как целое и его часть; их соединение не простое отношение, оно носит более внутренний и более независимый характер...» (ДТ, с. 130-131).

Кондильяк также равнодушен к классификации и свое безразличие даже возводит в принцип («Не вздумайте все эти названия: метонимию, металепсис, литоту — пытаться удержать.. в памяти», АЕ, с. 561), однако это не мешает ему заняться перечислением фигур. Иначе обстоит дело у Бозе и Фонтанье — страстных поклонников классификаций.

Бозе становится на точку зрения Дю Марсэ относительно различия между синекдохой и метонимией, хотя и дает им собственное определение. «*Метонимия*. Троп, с помощью которого слово, вместо того чтобы выразить идею своего исходного значения, выражает другую идею, связанную с первой отношением сосуществования» («Метонимия», ЕМ, II, с. 547). «Синекдоха — это троп, с помощью которого слово, вместо того чтобы выразить идею своего исходного значения, выражает другую идею в силу наличия отношения подчинения, состоящего в том, что одна идея включена в другую» («Синекдоха», ЕМ; III, с. 478; отметим также, что Бозе вслед за Цицероном различает два вида синекдохи: часть вместо целого и вид вместо рода; он называет их *физической* и *категориальной* синекдохой). Но гораздо важнее то обстоятельство, что различие между соположением и подчинением (отныне они называются соответствием и коннексией) кладется в основу классификации тропов; кроме метонимии и синекдохи, появляется еще одна категория того же уровня обобщения — сходство:

«Рассмотрим общие характеристики тропов. В основе одних лежит определенного рода подобие; такие тропы называются метафорой, когда фигура затрагивает одно-два слова, и аллегорией, когда она охватывает всю речь. Другие тропы основаны на отношении соответствия: мы имеем в виду метонимию, но к ней надо отнести и то, что излишне обозначается

как металепсис [в действительности Бозе считал эту фигуру вовсе не лишней, и в статье “Фигура” он даже выделил четыре вида тропов: сходство, подчинение, соположение и порядок, ЕМ, II, с. 109]. Наконец, в основе третьего вида тропов лежит отношение коннекции; это синекдоха и ее разновидности. Что касается антономазии, то это всего лишь один из видов синекдохи, совершенно напрасно получивший особое наименование. Следует учесть: всякий настоящий троп относится к одной из трех названных общих категорий...» («Троп», ЕМ, III, с. 581).

У Бозе ни разу не возник вопрос, почему существует только три вида отношений. Это не помешало Фонтанье стать убежденным сторонником его классификации и точно следовать ей в своем «Рациональном комментарии» и «Классическом пособии».

Другой вклад Бозе в классификацию тропов состоит в том, что он исключил из их числа катахрезу, или обязательный троп (например, «крылья мельницы»). Он рассматривал катахрезу и оноματοпею как примеры этимологического характера; первый позволяет создавать абстрактную лексику, второй — конкретную. Катахрезу нельзя ставить в один ряд с другими тропами, это скорее любой троп, ставший узуальным.

«Итак, очевидно, что катахреза — это не метафора, не метонимия и не какой-либо иной троп; это, как я уже сказал, вынужденное использование того или иного тропа в том случае, когда идею, не имеющую собственного обозначения, приходится выражать посредством обозначения другой идеи, тем или иным образом связанной с первой. Тропы являются источником катахрезы, поскольку она заимствует у них обозначения, становящиеся обязательными, но сама катахреза тропом вовсе не является» («Катахреза», ЕМ, I, с. 358). «Метафора, метонимия, синекдоха и т. д. становятся катахрезой, когда они употребляются по необходимости, взамен собственного обозначения, отсутствующего в языке. Отсюда я заключаю, что катахреза есть не столько частный случай тропа, сколько один из аспектов, в котором можно рассматривать любой иной троп» («Троп», ЕМ, III, с. 581).

И в данном случае Фонтанье лишь использует идеи, почерпнутые им у Бозе.

Теория фигуры и классификации видов фигур

Дю Марсэ начинает свой трактат с обсуждения двух определений фигур; кратко их можно сформулировать так: фигура как отклонение и фигура как форма. В действительности эти два определения можно найти уже у Квин-

тилиана, который, отнюдь не противопоставляя их, трактовал второе определение как ограничение и уточнение первого. По мнению Квинтилиана, определить фигуру как форму высказывания недостаточно, ибо тогда всякая речь окажется фигуральной, поэтому необходимо дополнить данное определение, добавив что фигура — это такая манера речи, которая отклоняется от простого и общепринятого способа говорения.

В отличие от Квинтилиана, Дю Марсэ предпочитает широкое, а не узкое определение. Его аргументы против трактовки фигур как отклонения хорошо известны: если провести целый день на Центральном рынке в Париже, можно услышать столько фигур...

«Фигуры вовсе не представляют собой отклонение от обыденной речи людей, наоборот, речь без фигур представляла бы собой отклонение, если бы только мы могли произнести целую речь, состоящую из одних нефигуральных выражений» (DT, с. 3).

Поэтому Дю Марсэ предпочитает определять фигуру как форму, используя ставшее каноническим в латинской риторике сравнение речи с телом: *«Фигура в собственном смысле слова — это внешняя форма тела. Все тела имеют протяженность, но, кроме общего свойства протяженности, каждое из них имеет свою фигуру и свою особую форму, поэтому каждое тело представляется нам отличным от другого; так же обстоит дело и с фигуральными выражениями...»* (DT, с. 7).

Высказывание способно изменить свою фигуру, но ни в коем случае не может обойтись без нее:

«Когда слово употребляется в ином смысле, оно, так сказать, заимствует чужую форму — фигуру, не являющуюся его обычной фигурой...» (DT, с. 27).

Все тела имеют форму; следует ли отсюда, как это прекрасно понял Квинтилиан, что всякая речь фигуральна? Дю Марсэ ни разу не затронул этот вопрос открыто, и отказ от его обсуждения постоянно приводил его к непоследовательностям и колебаниям. Отвергая сходу подобную постановку вопроса, он указывает на существование большого количества нефигуральных выражений, не затрудняя себя, однако, обоснованием разницы между фигуральными и нефигуральными выражениями. Вместо этого Дю Марсэ придумал удобный термин *модификация*; фигуры — это такие выражения, которые подверглись модификации, но при этом он не уточняет, что же, собственно, в них модифицировано. Если фигура определяется по отношению к не-фигуре как модификация исходного выражения, то не возвращаемся ли мы к определению фигуры как отклонения, только теперь без пейоративного оттенка?

Приведем соответствующий отрывок из трактата «О тропах»:

*«Они [фигуральные выражения] в первую очередь сообщают о том, что человек думает; как и все другие фразы и сочетания слов, они имеют прежде всего такое общее свойство, как способность обозначать что-либо в составе грамматической конструкции; однако, кроме этого, фигуральные выражения характеризуются особой, свойственной только им модификацией, и именно на основе этой особой модификации каждую фигуру относят к тому или иному виду... Манеры речи, в которых они [грамматисты и риторы] обнаруживают только свойство сообщать о том, что человек думает, называются просто предложениями, выражениями, периодами, однако те из них, которые выражают не просто мысли, а мысли, высказываемые особым способом, что и придает им своеобразие, — эти манеры речи я называю **фигурами**, поскольку они имеют, так сказать, особую форму и своеобразие, отличающее их друг от друга и от всего того, что является обычным предложением или выражением» (ДТ, с. 7-9).*

Главу, из которой мы привели этот отрывок, Дю Марсэ завершает общим определением фигуры:

*«**Фигуры** — манеры речи, отличающиеся от других в силу особой модификации, заставляющей считать каждую из них особым видом и делающей речь более живой, более благородной или приятной, чем манеры речи, которые выражают тот же состав мысли, но без особой модификации» (ДТ, с. 13-14).*

Не всякая речь фигуральна; существуют предложения, которые только обозначают, сообщают мысль, но существуют и другие, в которых, кроме этого общего свойства, имеется особая модификация, особая манера. Но когда Дю Марсэ пытается истолковать природу модификации, он прибегает к телеологическому объяснению, отступая от структурных принципов, которых он придерживался ранее; фигуральная модификация — это такая модификация, которая способствует улучшению нефигуральных выражений.

Вероятно, Дю Марсэ вовсе не собирался утверждать, что нефигуральные выражения более «простые и общепринятые» или что они предпочтительнее, чем фигуры; тем не менее его дихотомия и толкование фигуры как модификации выражения чистой мысли неизбежно заставляет его думать именно так. Ведь Дю Марсэ был не из тех, кто способен выйти за рамки одной из самых устойчивых парадигм классической западной культуры, в которой мысль считается важнее ее выражения, подобно тому как дух считается важнее материи, внутреннее содержание — важнее внешности. Не случайно, по его мнению, сущность тропа «заключается в том способе, ка-

ким слово *отклоняется* от своего собственного значения» (DT, с. 18; *выделено мною*. — Ц.Т.). Не случайно превыше всего он ставит ясность речи (действительно, что может быть яснее речи, которая «сообщает о том, что человек думает?»): «Ныне... любят то, что имеет в виду достойный предмет; теперь слова рассматривают лишь как знаки, на которых ум задерживается только для того, чтобы затем прямо перейти к тому, что ими обозначено» (DT, с. 326-327). Но если знаки непременно прозрачны, как можно заметить «своеобразие» тропологических конструкций? И как можно оценить его, если идеалом речи является прозрачная ясность? «Необходимо неустанно повторять молодым людям, что говорить и писать надо лишь для того, чтобы быть понятным и что ясность — это первейшее и существеннейшее качество речи» (статья «Амфибология», Encyclopédie, Oeuvres, IV, p. 137).

Внешний характер и, следовательно, более низкий статус фигур очевиднее всего проявляется в тех сравнениях и тропах, к которым прибегают, когда говорят о них. От образа фигуры как тела Дю Марсэ непринужденно переходит к другому образу, чтобы подчеркнуть ее поверхностный и приблизительный характер. Мы имеем в виду сравнение фигуры с одеждой — сравнение, как нам известно, используемое в риторике с самого момента ее зарождения. Однако Дю Марсэ, надо сказать, набрел на это сравнение сам, ибо у него оно приобретает обескураживающую новизну. Фигуры «одалживают, так сказать, более благородные одежды этим обыкновенным идеям» (DT, с. 34). По этому поводу он даже составил настоящий «каполог»:

«Представьте себе на минуту множество солдат: одни одеты в обычную одежду, которую они носили еще до поступления на службу, другие же одеты в форму своего полка; одежда последних выделяет их, позволяет определить, из какого они полка, поскольку одни одеты в красное, другие — в синее, белое, желтое и т. д. Так и с сочетаниями слов, из которых состоит речь; образованный читатель относит то или иное слово или фразу к тому или иному виду фигуры в зависимости от формы, признаков, особенностей этой фигуры. Предложения и слова, лишённые признаков какой-либо особой фигуры, словно солдаты, не одетые в форму соответствующего полка; у них нет иных модификаций, кроме тех, которые необходимы для сообщения о том, что человек думает» (DT, с. 10-11).

И несколькими строками ниже Дю Марсэ добавляет:

«Кроме того что они обладают свойством выражать мысли, подобно всем другим сочетаниям слов, у них есть вдобавок, если можно так выразиться, преимущество в одежде, то есть им присуща особая модификация, которая помогает привлекать внимание, нравиться или трогать» (DT, с. 11).

Этот пассаж заслуживает нашего внимания в нескольких отношениях. С одной стороны, он свидетельствует о том, что Дю Марсэ следует традиционной идеологии риторики, и более того — поступает так бессознательно. В то же время (и это является еще одним свидетельством столь характерной для Дю Марсэ плодотворной непоследовательности) ему удалось потрясти основы этой традиции: все носят одежду (не только фигуральные, но и нефигуральные выражения); однако одежда — это не украшение, как всегда было раньше, а указание на принадлежность; теперь одежда становится функциональной, а не орнаментальной. Однако не совсем ясно, какая одежда — одежда Дю Марсэ или традиционная — вытеснила другую в этом конфликте, который, без всякого сомнения, никем не осознавался.

Ведь какой бы оригинальной ни была трактовка Дю Марсэ данного сравнения, на нем все-таки лежит груз двухтысячелетней традиции, согласно которой на первое место выдвигается главным образом орнаментальная функция фигур. Поэтому не вызывает удивления определение поэзии — этой излюбленной среды обитания фигур — как дискурса, в котором говорится «о том же», что и в непозитическом дискурсе, но более красиво. «Сущность поэзии заключается в том, чтобы развлечь воображение образами, которые зачастую сводятся к мысли, выраженной обычным дискурсом с большей простотой, но с излишней сухостью или вульгарностью» (DT, с. 222-223). Таким образом, фигуры, вовсе не получая отрицательную оценку, рассматриваются как отклонения от обычной манеры речи...

Единственным результатом этих противоречий и непоследовательностей было заметное изменение во взглядах Дю Марсэ, которое можно обнаружить, перейдя от его трактата «О тропах» к статьям «Энциклопедии», представляющим собой изложение его концепции риторики. В статье «Фигура» он не придерживается более мнения, согласно которому любое выражение имеет фигуру (форму); он излагает взгляд на фигуру как на отклонение от обычного выражения; такая концепция более последовательна, хотя и менее оригинальна.

«Фигура. Это слово происходит от fingere в смысле effortare, componere, то есть формировать, располагать, выстраивать. Именно это имеет в виду Скалигер, когда утверждает, что фигура есть не что иное, как особое расположение одного или нескольких слов... К этому можно добавить следующее: 1. Особое расположение соотносится с исходным и, так сказать, основным порядком слов или предложений. Различные отклонения от исходного порядка и различные изменения, привносимые в него, составляют суть фигур слов и фигур мысли» (Oeuvres, V, с. 262).

Итак, фигуры — всего лишь отклонения и модификации, правда, не более обычной или частой манеры выражения, а «основного» порядка дискурса; суть последнего Дю Марсэ никак не уточняет. Тем не менее направление развития мысли можно уловить, если прочесть статью «Конструкция», в которой изложена его грамматическая концепция. Конструкция, или синтаксическая структура конкретных предложений, также может быть собственной или фигуральной.

«Эта вторая разновидность конструкции называется фигуральной конструкцией, поскольку она приобретает фигуру, форму, отличную от формы обычной конструкции. На самом деле фигуральная конструкция оправдана узусом особого рода, но более не соответствует наиболее регулярному способу выражения, то есть той полной и последовательной конструкции, о которой мы говорили выше» (OЕuvres, V, с. 17).

Обычное толкуется в данном случае как *регулярное*, а фигура противопоставляется правилу, применение которого дает «полные» построения (в противоположность *эллипсису*) и «последовательные» построения (в противоположность *инверсии*). Фигура, как и не-фигура, «оправдана узусом», она противопоставлена не узусу (как у Квинтилиана), а правилу, то есть норме.

Определение фигуры, предложенное Дю Марсэ, если его развить до логического конца, не будет противостоять понятию фигуры как отклонения, а явится всего лишь его вариантом (хотя надо сказать, что Дю Марсэ так и не дал точной формулировки). Это движение вспять и частичная неудача обусловлены неспособностью Дю Марсэ к систематическому изложению собственных идей.

Вместе с тем среди формулировок трактата «О тропах» есть и такие, которые указывают на возможность иного преодоления этой изначальной трудности; на нее указывал еще Квинтилиан: поскольку каждое высказывание имеет особую форму, любая речь фигуральна, а это равнозначно тому, что фигур вообще не существует. В самом начале своей книги Дю Марсэ приводит несколько примеров фигур:

«Например, антитеза отличается от других манер речи тем, что в сочетании слов, образующих антитезу, слова противопоставлены друг другу... Апостроф отличается от других высказываний, потому что только апостроф позволяет неожиданно обратиться к присутствующему или отсутствующему лицу и т. д.» (DT, с. 8).

Мы воспринимаем любые фразы, и всякая фраза имеет форму; тем не менее мы приписываем «особый характер», то есть свойство фигуры лишь некоторым из них. Фигуральна та речь, в которой содержится *неожиданное*

обращение к тому или иному лицу, а не речь, в которой обращение подготавливается постепенно. Фигуральны фразы, содержащие *противопоставленные* друг другу слова, но не фразы, в которых слова сходны или просто различны. Почему так происходит? По какой причине одни формы привлекают к себе внимание, а другие нет, почему в одних случаях мы «видим» фигуры, а в других — нет? К этой проблеме Дю Марсэ вновь обращается в совсем другом месте своего трактата.

«Поскольку к фигурам относятся лишь такие способы выражения, которые отличаются особым характером и получили особое наименование, и поскольку каждый вид фигуры имеет несколько разновидностей, то становится очевидным, что если понаблюдать над каждым из этих способов и дать ему особое наименование, то мы получим такое же количество фигур» (DT, с. 253).

Это важное утверждение. Фигура не есть некое свойство, внутренне присущее предложению помимо всякого контекста; любое предложение фигурально в потенции, и критерий различения надо искать не здесь. Однако мы способны «замечать» форму некоторых высказываний и не замечать форму других. Дю Марсэ задумывается над происхождением этого различия (оно, стало быть, содержится не в самих высказываниях, а в нашем к ним отношении), но указывает, в чем оно заключается: дело в том, что одни фигуры имеют название, а другие — нет. Давая фигуре название, мы ее институционализируем, а институционализация, в данном случае проявляющаяся в названии, заставляет нас воспринимать одни языковые формы и игнорировать другие. Таким образом, в изложении Дю Марсэ содержится в зародыше иное толкование фигуры как формы: суть фигуры не в том, что она отклоняется от правила, а в том, что она следует другому правилу, уже не лингвистического, а металингвистического, то есть культурного характера. Выражение фигурально, если мы умеем обнаруживать его форму, однако это умение навязано нам социальной нормой, воплощенной в названии фигуры. Полан, комментируя Дю Марсэ, пришел к тому же парадоксальному выводу: «Это означает, что единственным свойством фигур является то, что риторы исследуют их и размышляют над ними...» (*Oeuvres complètes*, t. II, «Трактат о фигурах», с. 229). Всякая речь потенциально фигуральна, поскольку существует теоретическая возможность воспринимать форму любого высказывания, тем не менее фигуральность не есть постоянное и, следовательно, нерелевантное свойство. Утверждение, что данное выражение фигурально, — не тавтология, поскольку в любой момент мы в состоянии воспринимать форму только определенных высказываний, а не всех. Понятие фи-

гуры нерелевантно на языковом уровне, но оно приобретает свой полный смысл на уровне восприятия речи. Высказывание становится фигуральным, как только мы начинаем воспринимать его само по себе.

Попытаемся обобщить наши рассуждения. Дю Марсэ отбрасывает представление о фигуре как отклонении, заменяя его понятием фигуры как формы. Однако такое определение приводит к затруднениям, с которыми он не желает бороться, поэтому его исходную позицию можно истолковать двояким образом, хотя сам Дю Марсэ не дал ни того ни другого толкования: 1. Фигура — это действительно отклонение, но не от узуса, а от абстрактного правила. 2. Фигура — это форма, но не всякая, а только та, которая благодаря общественному договору, воплощенному в особом наименовании, воспринимается как таковая носителями данного языка.

Из двух указанных выходов из этой, изначально тупиковой, ситуации Бозе, непосредственный преемник Дю Марсэ, решительно выбрал первый; его положения отличаются четкостью, совершенно не присущей Дю Марсэ, и к тому же имеют более общий характер. Аналогично тому, как у Дю Марсэ смысл образуется от значения при помощи фигуры (при этом конкретная форма противопоставляется абстрактной идее), так и у Бозе всякая конструкция, то есть воспринимаемая грамматическая структура создается при помощи фигуры на основе конструкции абстрактного и универсального синтаксиса. Всякое конкретное высказывание фигурально именно в силу своей конкретности, не фигуральна лишь абстрактная структура, общая для ряда сходных между собой высказываний. В терминологии трансформационной грамматики, мысль о которой неизбежно приходит в голову, «фигура» заменяется «трансформацией»; всякое поверхностное предложение производится посредством трансформации (фигуры) на основе глубинной структуры. А вот как та же мысль выражена у Бозе:

«Подобно тому как фигура в первоначальном и собственном смысле этого слова представляет собой индивидуальный облик тела, сформированный совокупностью различных частей его очертания, так и фигура языка есть индивидуальный облик тела — особый оборот речи, отличающий ее от других аналогичных речений. В каждом языке узус и аналогия создают речевые средства, обуславливают исходный смысл и формы акциденции частей речи, правила синтаксиса, соответствующие первооснове, созданной гением языка; в этом заключается, так сказать, универсальная форма языка — всегда одна и та же во всякой речи, но тем не менее претерпевающая в ней различные конкретные модификации, которые заставляют воспри-

нимать первоначальную форму всегда по-разному. Подобным же образом все люди имеют одинаковую форму, общую для человеческого рода, и все они похожи друг на друга общностью телосложения. Но если мы начнем сравнивать отдельных людей, то какое разнообразие, какие различия мы обнаружим! Ни один человек не похож на другого; форма у всех одна и та же, а фигуры разные. Так и с речениями языка: все они подчиняются общей форме, которая в сущности своей неизменна, но каждое из них имеет, так сказать, собственную физиономию — результат различий между фигурами, модифицирующими общую форму. Эти фигуры подобны фигурам, выделяющим отдельных лиц среди других людей, они свидетельствуют о свойствах души и облагораживают ее» («Фигура», ЕМ, II, с. 108).

«Общая» и абстрактная форма необходимым образом манифестируется посредством фигурального выражения. Бозе занимает крайнюю, но абсолютно логичную позицию: в отличие от Дю Марсэ он не предусматривает существование нефигуральных «конструкций», поверхностная структура которых была бы точным отражением глубинной; не случайно он вопрошает: «Можно ли вообще говорить без фигур?» (*там же*, с. 111). Однако во «Всеобщей грамматике» он ближе к своему предшественнику. Вступая в спор с Баттё, который утверждал, что фигура в одном языке может не быть таковой в другом, Бозе возражал ему следующим образом: существует общая форма, одинаковая во всех языках, которую по этой причине можно назвать «естественной»; реальное предложение может воплощать общую форму без изменений, но если происходит изменение, то возникает и фигура, каков бы ни был язык и узус.

«Итак, фигура речи есть некоторое речение, отличающееся не от обычной и общеупотребительной манеры говорения, а от естественной манеры выражения данных идей в любом языке; по этой причине то, что является фигурой в одном языке, обычно является таковой и в другом...» (с. 546).

Из двух путей, подсказанных, но не сформулированных четко Дю Марсэ, Бозе теоретически выбирает первый. И все же, когда он приводит примеры фигур или пытается дать их классификацию, он, как и все его предшественники, принимает во внимание лишь те фигуры, которые вошли в риторическую традицию и имеют свое название. Не свидетельствует ли это о том, что второй путь был бы эффективнее? Сама по себе теория Бозе безупречна, хотя он называет фигурами гораздо более широкий круг явлений, чем обычно (фигура для него — это языковая манифестация, противопоставляемая абстрактной и универсальной форме); такое расширенное значение термина настолько не обоснованно, что он сам не стал его придерживаться.

У Бозе исчезает необходимость в понятии фигуры, поскольку она отождествляется с манифестированной языковой формой; это исчезновение обусловлено предельным расширением значения термина — всякое означающее оказывается фигуральным. У Кондильяка также исчезает понятие фигуры, но происходит это по другой причине — в результате некоторых действий с означаемым. Напомним в последний раз: для традиционной риторики существует нефигуральный способ выражения, к которому прибегают, чтобы только передать мысль; существуют также фигуры, позволяющие делать разнообразные добавления к этой мысли: чувства, образы, украшения. Выделение фигур основано на убеждении, что два выражения — одно образное (выражающее чувства и т. п.), а другое необразное — передают, как говорил Дю Марсэ, «один и тот же состав мысли». Тогда достаточно устраним различие между мыслью и чувством, чтобы стерлось различие между выражением мыслей и выражением чувств. Именно по этому пути (намеченному еще в «Логике» Пор-Рояля и в трудах о. Лами) и пошел Кондильяк. Говоря точнее, он сохранил различие между мыслями и чувствами, но устранил различия между собственными и фигуральными выражениями, поскольку для него и то и другое — собственное выражение разных означаемых; чувства теперь не просто довесок мысли, а такой же материал для означивания, что и мысли.

Кондильяк с самого начала придерживался различия, которое проводил и Бозе, не кладя его, однако, в основу своей теории; речь идет о различии между собственным смыслом и собственным обозначением.

«Поскольку риторы называют тропами слова, взятые в несобственном смысле, то собственными именами они называют те, которые используются в первоначальном смысле; следует также указать на различие между собственным именем (пот рорге) и удачным словом (тот рорге)¹. Когда говорят, что у такого-то писателя каждое слово удачно, то вовсе не имеют в виду, что он употребляет слова только в исходном смысле; этим хотят лишь сказать, что используемые им слова прекрасно передают все его мысли; собственное имя — это название вещи; под удачным словом всегда подразумевается наилучшее выражение» (АЕ, с. 560).

Итак, Кондильяка интересует не собственное употребление, противопоставленное фигуральному, а уместное, которое шире фигурального и включает его. Понятие уместности отнюдь не чуждо классической риторике; имен-

¹ Во французском тексте употреблено прилагательное *rorge*, которое, как и латинское *rorgius*, многозначно; в числе прочих оно имеет значения «собственный» и «уместный, подходящий». Данный пассаж свидетельствует, насколько иногда терминологические дискуссии зависят от лексики языка, на котором они ведутся. — *Прим. перев.*

но в этом смысле Квинтилиан использует слово *progrātus* для своих целей, причем с неизбежностью приходит к выводу, что фигуральное не противостоит уместному (и, следовательно, не может быть определено через него): «Точные метафоры называются также уместными» (Наставление в ораторском искусстве, 8, II, 10). Однако если бы Квинтилиан последовательно придерживался этого принципа, ему пришлось бы отказаться от взгляда на фигуру как украшение речи. Именно так и поступил Кондильяк; проявив последовательность в рассуждениях, он в конце концов элиминировал понятие фигуры как таковой.

Таким образом, говорящий постоянно находится в поисках «наилучшего выражения»; какова бы ни была природа данного смысла, в каждом случае существует способ его выражения, который оказывается лучше остальных. Кондильяк совершенно четко обозначил эту мысль во введении к трактату «Язык исчислений» (II, с. 419):

«Но различные выражения представляют одну и ту же вещь в различных отношениях, и точки зрения, то есть отношения, в которых мы рассматриваем вещь, определяют выбор того или иного выражения. Тогда выбранное выражение получает наименование собственного обозначения. Таким образом, среди многих выражений всегда имеется одно, которое заслуживает предпочтения...»².

Соответственно этому любое выражение, даже если оно фигуральное, невозможно перевести без потерь, поскольку оно характеризует свое означаемое лучше, чем любое иное. В отличие от Дю Марсэ, для Кондильяка важно различие не между несколькими выражениями одной и той же мысли, а между самими мыслями; в идеале каждому означаемому соответствует одно означающее, следовательно, фигуральные выражения нельзя ни перевести, ни свести к нулевой степени. Однако если важны лишь различия между означаемыми, в таком случае фигура есть всего лишь отражение внешнего для нее конфликта, она теряет всякую значимость и не заслуживает того, чтобы ее вообще выделяли. Таким образом, Кондильяк приходит к функциональной, а не орнаментальной концепции риторики, о которой нельзя сказать точно, возникла ли она еще до Квинтилиана или только после Фонтанье... Как бы там ни было, можно сказать одно: творчество Кондильяка с хронологической точки зрения целиком укладывается в рамки классического периода, но в концептуальном отношении (по крайней мере в некоторых вопросах) остается ему совершенно чуждым.

² Цит. с изменениями по кн.: Кондильяк Э. Б. де. Соч. в 3-х т. Т. 3. Пер. под ред. В. М. Бугуславского. М., «Мысль», 1983, с. 273. — *Прим. перев.*

Возьмем несколько примеров его трактовки фигур:

«Для каждого чувства есть соответствующее слово, способное возбудить мысль о нем... Чувство может быть лучше выражено, если мы постараемся показать, по каким причинам оно возникает в нас... Подробное описание следствий какой-либо страсти также служит выражению чувства... Вопрос также способствует выражению чувств; он, по-видимому, является наиболее подходящим оборотом для выражения упрека» (АЕ, с. 572-573).

Фигура — это собственное (и единственное, незаменимое) выражение того или иного чувства. Для выражения упрека подходит вопрос, для выражения страсти вообще уместна фигура *часть вместо целого* (синекдоха) или *причина вместо следствия* (метонимия).

Приведем еще ряд высказываний Кондильяка:

«Чтобы писать ясно, приходится нередко отступить от подчинительных связей между идеями, характерными для прямого порядка... Этот закон, предписывающий ясность, обусловлен также теми особенностями, которые необходимо придать стилю в зависимости от испытываемых чувств. Взволнованный человек и человек в спокойном состоянии не излагают свои идеи в одном и том же порядке... Оба сохраняют наиболее важные взаимосвязи идей, и тем не менее каждый употребляет разные конструкции» (АЕ, с. 575).

В традиционной риторике сказали бы, что прямой порядок служит для наставления и способствует ясности, а инверсия служит для того, чтобы возбуждать страсти и нравиться, делать речь более красивой. У Кондильяка эти соотношения нарушены: инверсия может способствовать ясности, если человек, который говорит или чьи чувства описываются, взволнован. В таком случае слова имеют не три, а одну функцию: вместо того чтобы наставлять, возбуждать страсти и нравиться, они только означают, варьируют же лишь означенные предметы. Абсолютная норма орнаментальной риторики заменяется релятивистским принципом «уместности»: истинных выражений столько, сколько индивидов и конкретных случаев.

Следует отметить, что исповедуя принцип релятивизма в риторике, Кондильяк и литературную эстетику строит на основе релятивистских принципов; классическое понятие *природы*, обладающее большой обобщающей силой, он заменяет на множественное понятие *жанров* (мы имеем в виду знаменитую пятую главу четвертой части «Искусства письма»).

«Мы предполагаем, что естественное всегда одно и то же... [В действительности же] в зависимости от различий между жанрами разнится и наше

расположение духа, поэтому в наших суждениях мы следуем различным правилам» (с. 602). *«Следовательно, естественность заключается в той легкости, с какой что-либо делается...»* (с. 603). *«В общем достаточно сказать, что и в поэзии, и в прозе имеется столько видов естественности, сколько жанров... Поэтому я считаю доказанным, что естественность, присущая поэзии и каждому виду поэтических произведений, есть условная естественность; она слишком разнообразна, чтобы можно было дать ей определение...»* (с. 611).

Отказ от универсальной нормы, от абсолютной истины применим и к самому понятию литературы: последняя не существует вообще или, вернее, существует лишь в специфическом историческом контексте. «Тщетны попытки добраться до сути поэтического стиля, его просто нет» (с. 606). Поэтому мы с полным правом можем сказать, что эпоха Кондильяка — это не эпоха, предшествовавшая Квинтилиану, а, скорее, эпоха, следовавшая за Фонтанье.

Теперь нам остается рассмотреть теорию фигур Фонтанье; в концептуальном отношении это настоящий шаг назад, чего нельзя сказать о тонкости анализа. Как и Дю Марсэ, Фонтанье дает двойное — структурное и функциональное — определение фигуры, но делает это более четко; он определяет одновременно и сущность фигуры, и производимые ею эффекты. Хотя Фонтанье не говорит ничего нового об этих эффектах, в структурном плане его определение отличается от определения Дю Марсэ, поскольку он выбирает второй из наиболее обычных подходов к фигуре — он определяет ее через отклонение, достигая при этом невиданной ранее точности. Отвергая мнение Дю Марсэ о том, что фигуры столь же обычны, что и не-фигуры, он пишет:

«Это вовсе не препятствует тому, чтобы рассматривать фигуры как некое отклонение от простой, обычной и общей для всех манеры речи. Фигуры являются отклонениями от этой манеры речи в том смысле, что их можно заменить на нечто более обычное и общеупотребительное; они отклоняются в том смысле, что обозначают нечто более возвышенное, благородное, незаурядное, живописное, нечто более сильное, энергичное или более изящное, приятное» (CR, с. 3-4).

Такое же двойное определение он дает в трактате «Фигуры речи»: *«Фигуры речи — это такие ее особенности, формы и обороты, которые более или менее привлекают внимание и производят более или менее удачный эффект; при их употреблении выражение идей, мыслей или чувств более или менее отклоняется от простого и общеупотребительного спосо-*

ба выражения, к которому можно было бы прибегнуть в данном случае» (FD, с. 64).

Структурно-функциональная двойственность, так умело используемая Фонтанье, не единственная в данном определении; в нем присутствует еще одна двойственность структурного порядка, на что указывают такие термины, как *простой* (или *обычный*) и *общеупотребительный*. Их значения не совпадают: простота характеризует качественный аспект, а общеупотребительность — количественный. В наши дни эта двойственность даже вызвала спор между толкователями Фонтанье. Однако его формулировки достаточно ясны: выражение, которым «можно заменить» фигуральное, должно быть прежде всего более простым и прямым, а его употребительность не играет определяющей роли. Хотя выражение «более или менее» появляется три раза в определении фигуры, различие между фигурой и не-фигурой есть различие между всем и ничем, а не между «более или менее»: простое и прямое выражение или существует, или не существует, а если его нет, то фигуру нельзя считать результатом выбора; однако следует отметить, что для Фонтанье не существует обязательных фигур:

*«Фигуры... ставшие в какой-то мере общеупотребительными и обыкновенными, заслуживают названия **фигуры** и могут по-прежнему называться так, только если они используются свободно и никоим образом не навязываются языком»* (FD, с. 64).

Существование фигуры зависит от наличия или отсутствия прямого выражения. Наиболее явно эта альтернатива выражена у Фонтанье в противопоставлении двух разновидностей тропов — катахрезы и фигуры. Вспомним, что еще у Бозе катахреза отличалась от остальных тропов, представляя собой особый вид использования любого из них. Фонтанье же выделяет иной, дополнительный, аспект тропов — они могут быть фигурой. Суть тропов заключается в изменении смысла, что само по себе не составляет фигуры. Но, кроме того, тропы могут двояко использоваться в речи — чтобы восполнить отсутствие языковых средств (тогда мы имеем дело с катахрезой) или чтобы заменить существующие прямые выражения; только в последнем случае можно говорить о фигуре. Троп — это означающее с двумя означаемыми, одно из них исходное, а другое тропологическое; фигура же предполагает наличие такого означаемого, которое может быть соотнесено с двумя означающими: одно из них собственное, другое — фигуральное. Эти соотношения и комплексную природу тропа-фигуры можно изобразить в виде следующей схемы:

ванный и присущ слову только в тех обстоятельствах, которые вынуждают прибегать к заимствованию» (CR, с. 385).

Таким образом, фигура основана на отношении «все или ничего», а не на большей или меньшей частоте употребления, о чем Фонтанье не устает напоминать, анализируя различные примеры:

«Эта синекдоха, лишившись дерзкой оригинальности, которая была ей присуща, пока она сохраняла свою новизну, все же не совсем утратила характер фигуры, и ее нельзя рассматривать как катахрезу, поскольку обозначаемая ею идея всегда может быть выражена собственным особым знаком, с которым она первоначально была связана» (CR, с. 54).

Правда, в другом месте «Комментария» находим иное толкование фигуры, явно противоположное вышеприведенному:

«Можно доказать на сотнях примеров, как самые оригинальные поначалу фигуры перестают рассматриваться в качестве фигур, когда становятся самими обычными и общеупотребительными» (с. 5-6).

Однако стоит обратить внимание на то, как выражает свою мысль Фонтанье; он говорит: «перестают рассматриваться в качестве фигур», а не «перестают быть фигурами». изнашивание фигуры в результате частого употребления приводит к тому, что ее фигуральность более не воспринимается, однако фигура все же не исчезает.

Хотя определение фигуры у Фонтанье качественное, он не оставляет без внимания и проблему большей или меньшей частоты употребления. Об этом свидетельствует тот факт, что он целиком поддерживает различие, проведенное аббатом Радонвиле, между узуальными и оригинальными тропами (это же подразделение можно применить и к фигурам).

«Одни из них и даже ббольшая их часть, будучи в настоящее время общепринятыми и потеряв новизну, входят в самую основу языка, в то время как другие, количество которых невелико, не имеют к ней никакого отношения или по причине своей новизны, или потому, что опираются лишь на авторитет писателя, впервые их употребившего. Разве различие между ними не достаточно существенно, чтобы положить его в основу особого подразделения? Назовем первые узуальными, или языковыми тропами, а вторые — оригинальными, или писательскими тропами» (FD, с. 164).

Итак, различие оказывается «достаточно существенным», тем не менее оно подчинено различию между фигурой и не-фигурой.

Отсутствие собственного слова для обозначения смысла катахрезы не позволяет измерить величину расхождения между собственным и фигураль-

ным употреблением слова, а это равнозначно отсутствию фигуры. Подобным же образом обстоит дело и с другой группой фигур, которые обычно относятся к классу фигур мысли; по мнению Фонтанье, они не настоящие фигуры, поскольку не существует такого собственного выражения (более «собственного», чем они сами), с которыми их можно было бы сравнить.

«Итак, не является ли в данном случае фигурой особый предмет, то есть чувства, страсти, выражаемые в речи? Но тогда будет столько новых фигур, сколько имеется различных чувств и страстей или сколько имеется различных способов проявления этих чувств и страстей» (FD, с. 434-435).

Если бы для возникновения фигуры было достаточно, чтобы означаемым оказалось чувство или страсть, то понятие фигуры не представляло бы никакого интереса. Таковы рассуждения Кондильяка и Фонтанье, но, основываясь на них, они приходят к противоположным выводам: первый элиминирует фигуру, второй стремится придать ей стабильность. «Можно ли сказать, что это *фигуры мысли*?» Но для возникновения фигуры необходимо наличие отклонения; в данном случае это расхождение между тем, о чем слова сообщают на первый взгляд, и тем, о чем они сообщают в действительности, расхождение между их истинностью и лживостью — несобственным способом выражения некоего означаемого, во всех случаях остающегося одним и тем же. Но с псевдофигурами, исключенными Фонтанье из числа фигур, дело обстоит по-иному. «Эти чувства, выраженные с такой силой и энергией, разве могут быть неискренними и неистинными?» (FD, с. 435).

Такова суть теории Фонтанье; теперь остается посмотреть, согласуется ли с ней его собственная практика, всегда ли он определяет фигуры через противопоставление простого и прямого выражения. Сначала рассмотрим поочередно различные классы фигур, выделенные Фонтанье; их взаимосвязи будут рассмотрены ниже. В отношении некоторых из этих классов обычное сравнение «собственных» и «фигуральных» форм, на котором настаивает Фонтанье (хотя оно и не всегда показательное), не вызывает особых затруднений (однако сегодня мы бы отказались проводить такое сравнение); так обстоит дело с собственными и несобственными тропами, с фигурами произнесения, в которых изменяется фонетическая форма слова, и с фигурами конструкции, в которых нарушаются правила синтаксиса. Тем не менее следует отметить, что два последних класса несколько различны: тропы и фигуры произнесения представляют собой отклонение от другого выражения, такого же конкретного и единичного, как и фигуральное, в то время как фигуры конструкции представляют собой отклонение не от другого выражения, а от языковых правил (это фигуры в смысле Бозе). Фонтанье сам отмечает это различие:

«Произнесение или опущение того, что грамматика и логика отвергают как излишнее или требуют как необходимое, или же произнесение того же самого в порядке, совершенно отличном от того, который они рекомендуют или предписывают, — вот в чем заключаются эти фигуры...» (FD, с. 453).

Однако иная картина наблюдается в трех остальных классах фигур, при рассмотрении которых Фонтанье полностью забывает о своем определении фигуры как отклонения от собственного выражения и обращается ко второй половине своего исходного определения, а именно к функциональной его части. Фигуры, входящие в эти классы, являются таковыми, потому что они делают речь лучше!

*«Выбор, сочетание слов и их более или менее удачное употребление во фразе ведут к возникновению **фигур элокуции**»* (FD, с. 224). *«**Фигуры стиля** отличаются от фигур элокуции тем, что они распространяются на выражение целой мысли и представляют собой сочетание слов, которое, если и не составляет всей фразы, то по крайней мере составляет значительную и существенную ее часть. Эти фигуры характерны тем, что всякому выражению они придают живость, благородство или приятность независимо от его смысла, фигурального или нефигурального»* (с. 226). *«Настоящие **фигуры мысли** должны заключаться в особой игре воображения и в особой манере мышления и чувствования, так что если выражающие их слова изменяются, они по своей сути останутся теми же»* (с. 228).

Приведем еще одну цитату:

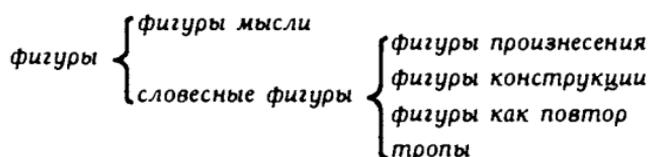
*«Независимо от того, является ли смысл собственным или заимствованным, простым или двойным, прямым или косвенным, обратите внимание, какая поразительная и необыкновенная красота, изящество и сила присуща полному выражению мысли! Это **фигуры стиля**»* (FD, с. 280).

Если отбросить обоснования функционального характера (уместность и благородство, красота и изящество речи...), остаются такие определения, которые невозможно увязать с общим принципом. В самом деле, от чего отступают при *выборе* слова? Предлагаемое Фонтанье определение фигур мысли отбрасывает нас к исходной точке рассуждений Дю Марсэ: фигуры — это особые манеры или обороты речи... Если мы безусловно считаем, что фигура должна противопоставляться другому выражению, то тем самым мы предполагаем, что она есть отклонение от другого высказывания, в котором при тождестве всего прочего отсутствует фигура. Но мы тут же убеждаемся в неверности этого решения, ибо два вида противопоставлений различны по смыслу: в одном случае наличествует отношение контрарности, в другом — контрадикторности. В тропе-фигуре одно выражение отклоняется от

другого; в «фигуре элокуции» (например, повтор, градация, полиптон) выражение отклоняется от своего собственного отсутствия, от всего того, что не является выражением. Однако в мире нет ничего, включая и языковые выражения, что нельзя было бы противопоставить его отсутствию, поэтому такое определение фигуры лишено смысла.

Итак, остается смириться с очевидными фактами: невозможно одновременно согласиться и с теорией, и с практикой Фонтанье, принять как его определение фигуры, так и перечень фигур. В общем эта ситуация весьма сходна с той, которую мы наблюдали у Бозе. Обе теории отличаются полной внутренней связностью, в отличие от теории Дю Марсэ, но сами их создатели не сумели воспользоваться ими и в своей практике прибегли к другому определению фигуры, не сформулировав его эксплицитно; в конце концов это заставило их вернуться к старому перечню фигур, завещанных традицией. Все осталось как у Дю Марсэ: фигура есть не что иное, как то, что именуется фигурой...

Теперь необходимо сказать несколько слов по поводу *классификаций* фигур. Дю Марсэ группирует фигуры следующим образом (DT, с. 14-17):



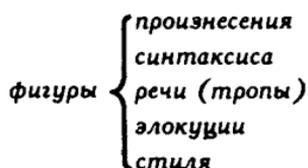
Первое противопоставление — общее место риторической традиции; дальнейшее членение обосновано плохо и объяснено недостаточно. Более всего вызывает недоумение третий класс, о котором Дю Марсэ говорит только то, что в нем «слова сохраняют свое собственное значение» (DT, с. 16), но ведь это характерно для всех фигур — не-тропов. Не лучше обстоит дело и в статье «Фигура», написанной для «Энциклопедии»; вот как описывается в ней этот загадочный класс фигур:

«Четвертая разновидность словесных фигур — это фигуры, которые нельзя отнести к классу тропов, поскольку слова сохраняют в них исходное значение; также нельзя сказать, что это фигуры мысли, поскольку фигуральны в них слова и слоги, а не мысли, то есть они имеют особую структуру, отличающую их от других способов говорения...» (Oeuvres, VI, с. 266).

Если дается такое «определение», тогда предпочтительнее более открытая позиция Кондильяка, который совсем не заботился о классификации и даже о перечислении фигур, не говоря уже о тропях: «Риторы выде-

лили достаточно разновидностей фигур, но, Монсеньор, нет ничего более бесполезного, чем эти фигуры, и я посчитал излишним вдаваться в такие подробности» (АЕ, с. 579).

Бозе выделяет пять классов фигур (в статье «Фигура», ЕМ, II и в «Методической таблице» в конце третьего тома):

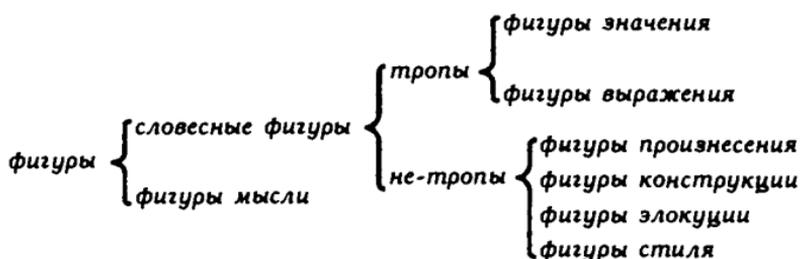


Число классов то же, что и у Дю Марсэ; отдельные классы также примерно совпадают («фигуры стиля» соответствуют «фигурам мысли», а «фигуры выражения» обозначают класс, не получивший наименования у Дю Марсэ). К этому следует добавить следующее: 1) Бозе пытается соотнести каждую из этих языковых форм с аффективной или эстетической сферой (в следующем порядке: эвфония, энергия, воображение, гармония, чувство); 2) каждый класс он дробит на подклассы, основываясь на более четко сформулированных принципах; обычно он использует парные понятия, как, например, *добавление* — *сокращение* или *соединение* — *разъединение* и т. д.

Фонтанье уделяет больше внимания классификациям, чем его предшественники, и постоянно вносит в них небольшие изменения. Своими классификациями он гордится больше всего. Об этом можно судить по следующему, составленному с обманчивой скромностью, заявлению, которое следует за описанием нескольких попыток классификации других авторов:

«Итак, гораздо целесообразнее придерживаться самой простой, естественной, точной, ясной и полной классификации, принятой нами. Разве она не превосходит — и в значительной степени — все иные классификации? И разве своего рода косвенное сравнение, к которому мы только что прибегли, не показывает ее преимуществ?» (FD, с. 459).

Эта расхваливаемая на все лады классификация такова:



Эта схема сложнее предыдущих. В ней присутствуют пять классов Бозе, но тропы делятся на две группы, а фигуры мысли снова отделены от фигур стиля. Кроме того, установлена определенная иерархия, о чем свидетельствуют промежуточные категории: словесные фигуры и фигуры мысли, а также тропы и не-тропы. Наконец, и это главное, Фонтанье первый попытался обосновать свою классификацию и объяснить, почему существует именно столько классов и не больше и каковы взаимосвязи между ними. Однако он недалеко продвинулся на этом пути. Одним из критериев разбиения он выбрал размер соответствующего речевого отрезка; именно этот критерий позволяет противопоставить фигуры значения (слово) фигурам выражения (предложение), фигуры элокуции — фигурам стиля (то же самое) и, наконец, фигуры произнесения — фигурам конструкции. По-видимому, неоднократно используется и другое противопоставление — означающего и означаемого. Фигуры произнесения и конструкции связаны с *материальной стороной языка* (ср. FD, с. 453); с этой точки зрения они противопоставлены другим фигурам — не-тропам. Это позволяет представить различные классы словесных фигур, не являющихся тропами, в виде следующей логической матрицы:

	СЛОВО	ПРЕДЛОЖЕНИЕ
<i>означающее</i>	произнесение	конструкция
<i>означаемое</i>	элокуция	стиль

Это же противопоставление используется еще один раз, хотя и по-иному: для образования фигуры необходимо одно только означаемое или означающее и означающее (в этом заключается традиционное противопоставление фигур мысли и словесных фигур). Тогда отношения между остальными тремя классами фигур можно представить следующим образом:

	СЛОВО	ПРЕДЛОЖЕНИЕ
<i>означающее и означаемое</i>	значение	выражение
<i>только означаемое</i>		мысль

Надо признать, что у Фонтанье мы находим лишь одни наметки и неясные формулировки. Риторы постоянно строили классификации, но они получались плохие, вернее, риторы не умели как следует объяснить их.

Заключительные замечания

Теперь пора перейти ко второму из аспектов, о которых говорилось в начале нашего изложения: после того как мы рассмотрели существо теоретических споров, необходимо поставить вопрос об их роли в истории семиотики.

Прежде всего следует отметить, что перед нами две различные традиции, а не одна. Первую традицию представляют Дю Марсэ, Бозе и Фонтанье (хотя между ними наблюдаются существенные различия); вторая традиция представлена одним Кондильяком, однако его взгляды можно связать с некоторыми направлениями риторической мысли конца XVII в., нашедшими выражение, в частности, в «Логике, или искусстве мыслить» Арно и Николя и в «Риторике, или искусстве говорить» Бернара Лами. Наиболее явные различия наблюдаются в двух пунктах: предмет риторики и определение фигуры. В риторике кондильяковского типа значительное внимание уделяется изучению фигур (или «оборотов»), однако не отвергается и все остальное (то есть рассматриваются общие принципы построения речей). Напротив, риторика в духе Дю Марсэ сводится к изучению одних только фигур (или даже, как у самого Дю Марсэ, одних тропов). Определение фигуры в традиции Дю Марсэ — Бозе — Фонтанье дается с опорой на означающее; фигура — это (менее простая, более красивая) манера выражения, которая отличается от другого выражения, имеющего тот же смысл. В традиции, представленной Кондильяком, определение фигуры дается с опорой на означаемое; фигурами считаются выражения, обозначающие чувства или эмоции, в отличие от выражений, обозначающих чистые мысли. Можно также сказать, что первое определение относит фигуры к сфере орнаментальности, а второе — к сфере аффективности.

Эти различия важны, и тем не менее они бледнеют по сравнению со сходствами, обуславливающими принадлежность и той и другой традиции к единой науке — риторике, а говоря конкретнее, к той риторике, которая практиковалась во Франции в последние века существования этой науки. Хотя риторика Кондильяка не сводится к описанию фигур, все же они занимают в ней ведущее место, что свидетельствует об общности тенденций в двух традициях. Кондильяк не определяет фигуральное выражение как отклонение от другого, собственного, выражения, однако понятие отклонения сохраняется при проведении различия между мыслью и чувством, идеей и эмоцией. Идея отклонения, которая в «аффективной» риторике присутствует лишь в виде тенденции, в традиции Дю Марсэ — Бозе — Фонтанье доводится до своего логического конца. Единство двух традиций объясняет исчезновение риторики в начале XIX в. не только в ее крайней форме, т. е. в раз-

новидности, представленной Дю Марсе и его последователями, но и в умеренной и в общем современной форме, воплощенной для нас в трудах Кондильяка.

Конечно, исчезновение риторики может вызвать изумление. Высокий уровень только что рассмотренных нами трудов не вызывает никаких сомнений. Даже если в ряде пунктов описание языковых фактов авторами риторик сегодня представляется устарелым (но такое случается нечасто именно из-за резкого прекращения всякой деятельности в этой области), в целом риторические трактаты производят сильное впечатление тонкостью наблюдений, точностью формулировок, большим числом описываемых явлений (надо учесть, что я целиком опустил рассуждения по поводу каждой фигуры в отдельности). Как же можно объяснить подобное отклонение в процессе познания, что послужило причиной небрежения столь богатой областью исследования, сулившей блестящие перспективы?

Дело в том, что переломные моменты в истории науки (может быть, следует выразиться скромнее: в истории риторики) не определяются внутренними условиями — такими, как ее зрелость или обилие новых идей. В основе всех частных исследований в области риторики лежит несколько общих принципов, обсуждение которых относится не к сфере риторики, а к сфере идеологии. Когда в сфере идеологии происходят радикальные перемены, когда меняются общепринятые ценности и понятия, теряют свою важность качество наблюдений и детальность объяснений — они выбрасываются вместе с принципами, лежавшими в их основе. И никто не заботится более о ребенке, выплеснутом вместе с водой из ванны.

Именно такой перелом и произошел в рассматриваемый нами период; он подготавливался на протяжении XVIII в., а его последствия проявились в полной мере в следующем веке. Отдаленной, хотя и несомненной причиной такого перелома является возникновение класса буржуазии и тех идеологических ценностей, которые она принесла с собой. Для темы нашего исследования важно, что был отброшен взгляд на мир как на совокупность абсолютных и универсальных ценностей; одним из ярких проявлений перелома было падение престижа христианской религии. На смену ей пришло такое мировоззрение, в котором ценности не расставлены строго по своим местам; в нем допускается и признается существование индивидуальных фактов, более не рассматриваемых в качестве несовершенных реализаций абсолютной нормы.

В риторике идеологическая база, неожиданно оказавшаяся столь непрочной, что позволила мгновенно разрушить здание этой науки до основания,

совпадает с понятием фигуры. Вся или почти вся риторика рассматриваемой эпохи сводится к теории фигур. Но понятие фигуры (как и любое иное) детерминировано двояким образом: одна детерминация имеет эмпирический характер и соответствует наблюдаемым языковым фактам, другая имеет теоретический характер и является составной частью определенного мировоззрения как взаимосвязанной системы взглядов. Именно в последнем отношении понятие фигуры, а с ней и вся риторика по сути своей оказываются неприемлемыми для носителей новой идеологии. Для всей риторической традиции, от Квинтилиана до Фонтанье, фигура есть нечто подчиненное, дополнительное, орнаментальное (и неважно, сколь высоко ценится орнаментальность). Как мы только что убедились, фигура всегда рассматривалась как отклонение от нормы, однако в мире, в котором нормой является множественность норм, риторика становится невозможной, и тогда не имеет значения тонкость наблюдений такого ратора, как Фонтанье, или даже тот факт, что его практика, охватывавшая все языковые явления в целом, шла вразрез с его теорией.

Если ограничиться рассмотрением внутренней эволюции риторики, то придется констатировать, что эта дисциплина прекратила свое существование по двум основным причинам, лишь на первый взгляд независимым друг от друга.

1. Отказ от предпочтения одних (языковых) форм перед другими. Фигура определялась исключительно как отклонение — отклонение в означающем (косвенная или необычная манера выражения), отклонение в означаемом (чувства в противоположность мыслям). Но взгляд на фигуры как на отклонения означает веру в существование нормы, некоего всеобщего и абсолютного идеала. В мире же, где нет Бога, где считается, что каждый индивид сам себе норма, нет больше места для отклоняющихся выражений; среди высказываний царит такое же равенство, как и среди людей. Это прекрасно осознал романтик Гюго, объявляя «войну риторике» во имя равенства:

*«И я говорю: долой слова, если мысль в свободном парении
не может опуститься на них, влажная от синевы;
... [я] объявил слова равными, свободными, самоценными».*

Таким образом, риторика пала жертвой Французской революции, которая, как это ни парадоксально, вдохнула новую жизнь в красноречие.

2. Вытеснение рационализма эмпиризмом, спекулятивных построений историческими исследованиями. В данном случае риторика, которая, как мы убедились, была столь же «всеобщей и рациональной», что и (философ-

ская) грамматика, разделила судьбу последней. Целью всеобщей грамматики было создание одного-единственного образца, нахождение универсальной структуры языка. То же можно сказать и о риторике, предмет которой носит не синхронический, а панхронический характер: ее целью является установление системы средств выражения, годной на все времена и во всех языках. Отсюда вечная актуальность Цицероновой риторики, хотя это именно латинская риторика, насчитывающая уже восемнадцать веков; отсюда и открытая полемика между Бозе и Баттё.

Нетрудно заметить, что два указанных изменения — отказ от пары понятий *норма* — *отклонение* и вытеснение панхронических построений историческим анализом — имеют общий источник; это — исчезновение абсолютных и трансцендентальных ценностей, с которыми можно было бы сопоставлять конкретные факты (и к которым их можно было бы возводить). В мире без Бога каждый индивид — Бог. Поэтому и предложения более не сравниваются с идеальным предложением, а языки — с абстрактной, «глубинной» структурой.

Все споры об актуальности риторики, о нынешнем значении этого древнего учения связаны с ответом на следующий вопрос: в какой мере тот или иной вид знания сводим к его идеологическим предпосылкам? В какой мере дисциплина, построенная на основаниях, неприемлемых для нас, наследников буржуазной и романтической идеологии, может, тем не менее, содержать понятия и идеи, которые мы готовы принять и сегодня?

Но, может быть, романтики всего лишь наши отцы, и, может быть, мы иногда готовы пожертвовать отцами ради праотцов?

IV.

Неудачи
подражания

Эстетика начинается там, где кончается риторика. Предмет одной дисциплины не совпадает в точности с предметом другой, тем не менее у них достаточно точек соприкосновения, поэтому одновременное существование двух дисциплин невозможно. Следование эстетики за риторикой не только в историческом, но и в концептуальном плане ощущалось свидетелями происходивших перемен; первый набросок теории *эстетики*, принадлежащий Баумгартену, был скопирован с риторики. О том же свидетельствует следующее уточнение Ф. А. Вольфа: «риторика, или, как у нас принято говорить, эстетика...»¹. Замена одной дисциплины на другую совпадает, если говорить очень приблизительно, с переходом от идеологии классицизма к идеологии романтизма. Действительно, в теории классицизма искусство и дискурс подчинены внешней для них цели, в то время как у романтиков они образуют автономную сферу. Как мы убедились, для риторики неприемлема идея дискурса, находящего оправдание в самом себе; эстетика же возникает лишь тогда, когда ее предмет — прекрасное — начинает рассматриваться как независимая категория, несводимая к таким смежным категориям, как истина, благо, полезность и т. п. Если бы мы могли употреблять термины всегда в их точном смысле, то нашу книгу можно было бы назвать «Риторика и эстетика».

Тем не менее место риторики и эстетики в истории указано нами очень и очень приблизительно. На самом деле конец риторики приходится на период романтизма, а истоки эстетики следует искать в теории классицизма. С одной стороны, Кондильяк устранил из риторики различие между собственными и фигуральными выражениями, установив таким образом равенство всех видов выражений. С другой стороны, в нарождающейся теории эстетики верность классицизму проявляется в том, что главным принципом становится принцип подражания. Этот принцип был присущ теории искусства с самого начала ее возникновения (особенно он характерен для эпохи Воз-

¹ Wolf F. A. Darstellung der Altertumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert. — In: Wolf F. A., Buttman Ph. (Hrsg.), Museum der Altertumswissenschaft, Bd. 1, Berlin, 1807, p. 38-39. — *Прим. автора.*

рождения) и многократно изменялся на протяжении истории; нас интересует только тот период, когда он стал терять свою силу. Принцип подражания несовместим с романтизмом, поскольку в соответствии с этим принципом всякое произведение искусства подчинено внешней (или предшествующей, высшей) по отношению к нему инстанции — природе. В то же время подражание, или изображение, определенным образом связано со значением, и перед нами снова встает, хотя и в преображенном виде, проблема символа.

Принцип подражания безраздельно господствовал в теории искусства на протяжении первых трех четвертей XVIII в. По выражению современного историка, «все эти законы [искусства] в конечном счете должны быть согласованы и подчинены одному простому принципу: *аксиоме всеобщего подражания*»¹. В этот период не было написано ни одного трактата по эстетике, в котором не упоминался бы данный принцип, не было такого вида искусства, которое не следовало бы ему; музыка и танец столь же «подражали», сколь живопись и поэзия. И тем не менее, хотя принцип подражания занял прочное место, он не смог удовлетворить теоретиков искусства. Совершенно очевидно, что на основе *одного* этого принципа невозможно объяснить *все* свойства произведения искусства. Понятие подражания в искусстве парадоксально: подражание исчезает именно тогда, когда оно достигает совершенства. Как писал И. Э. Шлегель, никто не скажет, что одно яйцо подражает другому, хотя они похожи друг на друга, — каждое яйцо *есть* одно в ряду других (этот аргумент восходит к теории образов Бл. Августина). Если бы подражание стало единственным законом искусства, оно привело бы к его уничтожению, поскольку искусство более не отличалось бы от «подражаемой» природы. Искусство существует только тогда, когда подражание несовершенно. Но разве можно довольствоваться негативным определением искусства как несовершенного подражания? Может быть, наряду с подражанием существует и другой принцип создания художественных произведений? И, может быть, отступления от принципа подражания обусловлены действием закона, отличающегося от этого принципа? Другой историк следующим образом характеризует ситуацию: «В общем можно сказать, что в XVIII в. каждый находит что возразить против принципа подражания. Очевидно желание как-то обойти его, избежать его применения каким угодно способом за неимением лучшего»². Вот эти-то попытки обойти принцип под-

¹ Cassirer E. Philosophie des Lumières, Paris, 1966, p. 279. — *Прим. автора.*

² Folkierski W. Entre le classicisme et le romantisme, Paris-Cracovie, 1925, p. 117. — *Прим. автора.*

ражания мы и хотим проанализировать; мы будем обращать внимание как на содержание самого понятия подражания, так и на его место в рамках общей системы понятий¹.

Для удобства представления различных вариантов учения о мимесисе и его внутренней структуре я предлагаю различать несколько *степеней* верности принципу подражания. Такой способ описания был известен и в XVIII в.; его использовал Ф. Ю. Ридель, автор компилятивных работ, выделивший четыре степени удаления от объекта-модели². Я же буду выделять всего три степени, причем степень, названная мною *нулевой*, есть не что иное, как эталон, по отношению к которому определяются другие степени; этот эталон — утверждение о том, что произведения искусства суть продукт подражания и ничего более.

Итак, я начну свой обзор с *первой степени*, то есть минимального отклонения от нулевой. Принцип подражания природе избирается в качестве единственного, но с тем уточнением, что подражание не должно быть идеальным. Используя грамматическую терминологию, можно сказать, что глагол «подражать» определяется в данном случае *наречием* «несовершенно». Примерно так и называется один из трактатов той эпохи: «Трактат о том, что подражание подражаемому предмету иногда должно быть непохожим» Иоганна Элиаса Шлегеля, дяди знаменитых братьев-романтиков³. Шлегель приводит следующий аргумент: существуют явления природы, не вызывающие у нас удовольствия, но искусство должно доставлять наслаждение, следовательно, в произведении искусства эти явления природы должны игнорироваться. «Если таким способом можно доставить больше удовольствия,

¹ Кроме исторического обзора В. Фолькерского, укажем также на работу Nivelle A. Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant, Paris, 1955. Существует ряд исследований, специально посвященных судьбе принципа подражания в рассматриваемый период, например: Tumarkin A. Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jhdts. — In: Festgabe für S. Singer, Tübingen, 1930; Preisendanz W. Zur Poetik der deutschen Romantik. I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung. — In: Steffen H. (Hrsg.), Die deutsche Romantik, Göttingen, 1967, S. 54-74; Dieckmann H. Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des XVIII. Jhdts. — In: Jauss H. R. (Hrsg.), Nachahmung und Illusion, München, 2. Aufl., 1969, S. 28-59. Однако следует добавить, что ни в одном из этих исследований не проводится точка зрения, которой я придерживаюсь в данной главе. — *Прим. автора.*

² Riedel F. J. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Jena, 1767, S. 146. — *Прим. автора.*

³ Schlegel J. E. Abhandlung dass die Nachahmung der Sache der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse (1745). — In: J. E. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften, Heilbronn, 1887; та же идея в обобщенном виде изложена в его же Abhandlung von der Nachahmung, *там же.* — *Прим. автора.*

то введение несходства в подражание есть не ошибка, а ловкий ход» (с. 101). К такого же рода аргументам иногда прибегал и Лессинг. Кое-где в «Лаокооне» и в «Гамбургской драматургии» говорится о «необходимых ошибках». Так называются отступления от правил подражания, обусловленные требованием гармонии целого. У Мильтона Адам произносит неправдоподобные речи, но автор «Потерянного рая» имел право изобразить его именно таким: «Бесспорно, высшим предназначением поэта является восполнение фантазии своего читателя прекрасными и величественными картинами, а не верность во всем»¹. Но что же «восполняет фантазию читателя», что определяет «высшее предназначение поэта»? Лессинг ничего не говорит по этому поводу, равно как и Шлегель, в результате остается лишь отрицательное определение подражания: оно не должно быть полным.

Наиболее обычный ответ на наш первый вопрос заключается в изменении предмета подражания, но не сути самой операции, то есть действия подражания. Это *вторая степень* отступления от обычного подражания; в этом случае значение глагола «подражать» уточняется не наречием, а *дополнением*. Теперь подражают не просто природе, а «прекрасной природе», то есть природе «котобранной» и «подправленной» в соответствии с неким мысленным идеалом. Эта версия известна во множестве вариантов. Английский эстетик Джонатан Ричардсон требовал, чтобы в произведении искусства первостепенное внимание уделялось «характерным чертам» воспроизводимого предмета в противовес другим его чертам; он писал также, что «основная великая цель живописи — это возвышение и улучшение природы». Эти идеи получили распространение и во Франции с конца XVII в.; в подобном духе писали де Пиль, Фенелон, де Ла Мот. Последний писал, например: «Следует... понимать под подражанием искусное подражание, то есть искусство выбирать из действительности только то, что способно произвести желаемый эффект» (Размышления о критике, 1715). Аббат Баттё безоговорочно воспринял эту идею, и она легла в основу его книги, одной из самых популярных в свое время: «Изящные искусства, сведенные к одному общему принципу» (1746). Баттё сетует по поводу отсутствия обобщающих исследований в области эстетики и с трогательным простодушием заново открывает принцип подражания природе в искусстве. Однако он говорит о подражании прекрасной природе:

«Из этого принципа с необходимостью следует вывод о том, что если искусство и состоит в подражании Природе, то это подражание должно быть разумным и просвещенным; оно не копирует рабски Природу, а отбирает

¹ Lessing, Laocoon, éd. Blümner, Berlin, 1880, p. 454. — Прим. автора.

определенные предметы и черты, представляя их в наиболее совершенном виде; одним словом, подражание не должно представлять Природу как таковую, оно должно показывать, какой она может быть, в каком виде ее может помыслить разум» (с. 45)¹.

Получается, что прекрасную природу извлекают из реальной посредством отбора ее лучших частей.

«Все усилия неизбежно должны были свестись к тому, чтобы отобрать наиболее прекрасные части Природы и построить из них великолепное целое, более совершенное, чем сама Природа, но не утратившее своей естественности» (с. 29).

Рассуждения Баттё примечательны своей непоследовательностью. Он утверждает, что подражание — единственный основополагающий принцип искусства, и в то же время оно зависит — через посредство имитируемого предмета — от некоего выбора, от заранее принятого решения, основания которого остаются, тем не менее, неизвестными. Приведем еще один фрагмент его рассуждений, отличающихся такой же непоследовательностью (Баттё сравнивает поэта с историком):

«Как только [исторический] факт переходит из рук историка во власть художника, которому позволено все ради достижения своей цели, этот факт лепится, если можно так выразиться, заново, чтобы придать ему новую форму: что-то добавляется, а что-то отбрасывается или переставляется... Если [все это] напрочь отсутствует [в истории], то искусство пользуется всеми своими правами в полном их объеме, творит все, что ему нужно. Такова данная ему привилегия, ибо оно обязано нравиться» (с. 50).

Терминологическая неопределенность оказала плохую услугу Баттё. Например, иногда он писал так: «Подражание, дабы достичь высшего совершенства, должно иметь два качества: точность и свободу» (с. 114). Но что такое «свобода», если не стыдливый синоним неточности? Сам же Баттё продолжает на следующей странице: «Свобода... тем труднее достижима, что она кажется полной противоположностью точности. Часто одно предпочитается в ущерб другому» (с. 115). Можно ли в таком случае считать, что понятие подражания получило достаточно ясное определение, если от него одновременно требуют, чтобы оно было и точным, и неточным? На самом деле Баттё, не объяснив, что он понимает под «прекрасной природой», возвращается к тому, что мы назвали «первой степенью». Отметим, что именно

¹ Я цитирую издание 1773 г. — Прим. автора.

в этом его упрекает Дидро в своем «Письме о глухих и немых» (1748)¹: «Не упустите также начать это сочинение главой о том, что такое прекрасная природа, ибо я встречаю людей, которые говорят мне, что за отсутствием одного ваш трактат не имеет основы, а за отсутствием другого не имеет применения» (с. 81)². Но ни Баттё, ни кто-либо иной из защитников «прекрасной природы» не нашел, что ответить Дидро.

А что же говорит сам Дидро? Хорошо известно, что некоторые его высказывания по этому поводу противоречивы. Одни из них могут навести на мысль о том, что Дидро занимает крайнюю, неудобную для защиты позицию, выступая сторонником «подражания во что бы то ни стало». В очерке «Разрозненные мысли о живописи» (ок. 1773 г.) он пишет: «Всякая картина, достойная похвалы, во всем и везде соответствует природе. Нужно, чтобы я мог сказать: "Я не видел этого явления, но верю — оно существует"» (ОЕ, с. 773)³. За четверть века до этого, в романе «Нескромные сокровища» (1748), он говорил о том же, приводя в свидетельство опыт театрального зрителя: «...совершенство спектакля заключается в столь точном воспроизведении какого-нибудь действия, что зритель, пребывая в некоем обмане, воображает, будто присутствует при самом этом действии» (ОР, с. 142)⁴. То же самое можно сказать и об авторе: «Если наблюдение над природой не является главным пристрастием литератора или художника, не ждите от него ничего хорошего» (ОЕ, с. 758). Бесплезно искать в произведении искусства что-либо иное, кроме подражания природе, даже если подражают ради сотворения более прекрасной природы: «Сколько картин было испорчено предписанием украшать природу. Поэтому не старайтесь украшать ее. Разумно выбирайте ту, которая вам подходит, и передавайте ее со всей тщательностью» (ОС, 14, с. 201-202). И так, или подражание, или ничего (мы оставляем в стороне вопрос о том, искусству или природе идет на пользу эта похвала подражанию).

¹ Труды Дидро я цитирую по следующим изданиям: *Lettre sur les sourds et muets*. — In: *Diderot Studies*, t. 7, Genève, 1965; *OEuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968 (далее сокращенно ОЕ); *OEuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962 (сокращенно ОР); все другие его труды я цитирую по изданию *OEuvres complètes*, éd. Assezat-Tourneux (сокращенно ОС и номер тома). — *Прим. автора*.

² Цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. Н. Наумова. М, «Художественная литература», 1980, с. 74. — *Прим. перев.*

³ Полное название очерка: «Разрозненные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии, служащие продолжением «Салонов»». Цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. В. Дмитриева. М., «Художественная литература», 1980, с. 496. — *Прим. перев.*

⁴ Цит. по кн.: Дидро Д. Нескромные сокровища. Пер. Е. Б. М., «Наука», 1992, с. 223. — *Прим. перев.*

В других случаях Дидро признает невозможность совершенного подражания, но ограничивается следующим суждением отрицательного характера («первая ступень»):

«Однако ведь существует лишь одна природа; можно ли узаконить столько разных способов подражать ей и одобрять все эти способы? Как вы думаете, мой друг? Не происходит ли это из-за того, что, признавая недостижимость изображения природы с абсолютной точностью — может быть, это и хорошо, — мы позволяем искусству отклоняться в ту или иную сторону от условленной границы? Так в любом поэтическом произведении всегда есть немного вымысла, доля которого никогда не была и не будет установлена. Дайте художнику свободу самовыражения; его манера одним понравится, другим — нет. Если признано, что солнце на полотне не такое, как на небе, и не может быть таким, то из этого признания нужно сделать целый ряд выводов» (ОС, 11, с. 185-186)¹.

Тем не менее это всего лишь спорадические замечания по тому или иному частному поводу; в принципе же он сторонник подражания, но не природе, а идеалу (то есть он придерживается, в нашей терминологии, «второй степени»).

Противопоставление идеала и природы часто следует различию, установленному Аристотелем между историком, изображающим частности, и поэтом, дающим общую картину. Приведем эти знаменитые высказывания: *«...историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой... нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой — о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история — о единичном»* (Поэтика, 1451b)².

Этими идеями вдохновлялся Баттё, да и Дидро недалеко ушел от Аристотеля, выделив два вида подражания: «Подражание бывает точным или свободным. Тот, кто подражает природе, пишет ее историю. Тот, кто сочиняет ее, возвеличивает, принижает, украшает, располагает ею по своему усмотрению, является ее поэтом» (ОС, 15, с. 168-169). Такое же различие он проводит при анализе творчества Ричардсона: «Я дерзну утверждать, что самое правдивое историческое сочинение полно лжи, а твой роман полон истины. История живописует отдельные личности, а ты живописуешь человеческий род...» и т. д. (ОЕ, с. 39-40³; отметим, что Дидро хвалит Ри-

¹ «Салон 1767 г.». Цит. по кн.: Дидро Д. Салоны. Т. 2. Пер. Вал. Дмитриева. М., «Искусство», 1989, с. 108. — *Прим. перев.*

² Цит. по ук. переводу М. Л. Гаспарова, с. 655. — *Прим. перев.*

³ «Похвальное слово Ричардсону». Цит. по кн.: Дидро Д. «Эстетика и литературная критика». Пер. Д. Горбова. М., «Художественная литература», 1980, с.308 — *Прим. перев.*

чардсона за то, что по мнению Аристотеля, является свойством всякой поэзии). Также и в живописи Дидро противопоставляет портретиста, точно копирующего модель, гениальному живописцу, к которому он обращается со следующими словами:

«...ибо что такое портрет, если не изображение любого индивидуального существа?... Вы почувствовали до тонкости различие между общей идеей и единичным явлением, раз не решаетесь уверять меня, что с того мгновения, когда вы взяли в руки кисть, и по сей день вы принуждали себя к строжайшему воспроизведению каждого волоска» (ОС, 11, с. 8-9)¹.

Поэт или художник противостоит историку, или, если снова воспользоваться терминологией Аристотеля, правдоподобие противостоит правде: «...поэт... менее правдив, но более правдоподобен, чем историк» (ОЕ, с. 214)². Однако, по-видимому, для Дидро было предпочтительнее определение, в котором реальная природа противопоставляется идеальной модели (эта формулировка очень напоминает формулировку Шефтсбери, чьим поклонником был Дидро, а также соответствующие высказывания представителей неоплатонической традиции). В глазах эстетиков той эпохи это означало оставить Аристотеля ради Платона (теперь уже неважно, верно или нет использовались их имена в то время). Вот что пишет Дидро в предисловии к «Салону 1767 года»:

«Согласитесь же, что нет и не может быть ни одного реального существа в целом или какой-либо отдельной его части, которое с большим или меньшим правом вы могли бы счесть первообразом. Согласитесь, что первообраз этот полностью идеален и что он не является непосредственным заимствованием никакого индивидуального образа природы, точная копия которого запечатлелась в вашем воображении и который вы могли бы вновь вызвать, удержать перед своим взором и рабски воспроизвести, если только вы не хотите быть всего лишь портретистом. Согласитесь, что, когда вы создаете прекрасное, вы не создаете ничего из того, что существует, даже ничего из того, что может существовать» (ОС, 11, с. 11)³.

Те же идеи Дидро отстаивает в «Парадоксе об актере» (1773). Интересно наблюдать, как учение об искреннем и спонтанном выражении оспаривается в этом произведении как раз с помощью аргументов, основанных на принципе подражания:

¹ «Салон 1767 г.». Цит. по ук. переводу Вал. Дмитриева, с. 9. — *Прим. перев.*

² «О драматической поэзии». Цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. Р. Линцер. М., «Художественная литература», 1980, с. 241. — *Прим. перев.*

³ Цит. по ук. переводу Вал. Дмитриева, с. 10-11. — *Прим. перев.*

«... он [актер] слушает себя и в тот момент, когда волнует вас, и весь его талант состоит не в том, чтобы чувствовать, как вы полагаете, а в умении так тщательно изобразить внешние признаки чувств, чтобы вы обманулись» (ОЕ, с. 312)¹.

Подражание прежде всего, но подражание идеальному образцу, а не природе:

*«Поразмыслите над тем, что в театре называют **быть правдивым**. Значит ли это вести себя на сцене, как в жизни? Нисколько. Правдивость в таком понимании превратилась бы в пошлость. Что же такое театральная правдивость? Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образцу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенному актером» (ОЕ, с. 317)².*

Причины, по которым Дидро предпочитает подражание образцу, а не подражание природе, также нужно искать в платонизме. Дело в том, что сама природа есть уже подражание, причем несовершенное, своему собственному идеальному образцу. Художник должен избегать ненужных переходов, промежуточной ступени, которая только мешает; он должен подражать оригиналу (образцу), а не копии (природе). Дидро обращается к гениальному художнику со следующими словами:

*«... тут вы кое-что добавили, там устранили; без этого вы создали бы не первообраз, не воспроизведение истины, а портрет, копию или копию с копии, *phantomas ouk alêtheias*, призрак, а не вещь; и вы очутились бы лишь на третьем месте, ибо между истиной и вашим творением встала бы истина или пробраз, реально существующий призрак ее, служивший вам моделью, и создаваемое вами воспроизведение — лишь несовершенная тень этого призрака... Фидий сказал бы о вас: ...ты находишься лишь на третьем месте после прекрасной женщины и красоты; и он был бы прав: между истиной и изображением ее есть прекрасная женщина, выбранная художником в качестве модели... Согласитесь, что разница между портретистом и вами, если вы гений, состоит прежде всего в том, что портретист рабски копирует природу такой, какова она есть, и по собственной своей воле ставит себя на третье место; а вы, который ищете истину, первообраз, — вы неустанно стремитесь возвыситься до второго места» (ОС, 11, с. 8-11)³.*

Итак, то, что невозможно объяснить как подражание чувственно воспринимаемым предметам, относится к подражанию невидимому образцу, при-

¹ Цит. по ук. переводу Р. Линцер, с. 544. — Прим. перев.

² Цит. по ук. переводу Р. Линцер, с. 543. — Прим. перев.

³ «Салон 1767 г.». Цит. по ук. переводу Вал. Дмитриева, с. 9-11. — Прим. перев.

существующему в воображении художника. Удобный выход из положения, но насколько он удовлетворителен? Ведь он заключается в том, что мы всего лишь придумали термин *идеальный образец*, чтобы назвать им нечто непостижимое в процессе подражания; этот термин ничего не говорит нам о сути дела, но самим своим существованием он закрывает путь к изучению проблемы, поскольку позволяет думать, что она уже решена. «Идеальный образец» не совпадает точно с «прекрасной природой»; последняя относится к тому же уровню, что и природа вообще, а «идеальный образец» является ее прототипом, но общее для той и другой категории заключается в том, что они не позволяют дать положительное определение тех сторон произведения искусства, которые не могут быть объяснены на основе принципа подражания.

Подражание образцу приобретает смысл лишь в том случае, если установлены правила его создания, если имеет описание самого идеала. В данном пункте Дидро обнаруживает колебания. Иногда он предлагает искать общий знаменатель ряда индивидов, в этом случае Дидро близок к идее «выбора», которую отстаивал Баттё. Однако в других случаях он отказывается от такого подхода, утверждая, что идеал не может воплотиться в природе даже частично. Иногда Дидро описывает медленный процесс совершенствования художественного произведения, осуществляемый индуктивным путем, на основе первичных наблюдений, однако он не в состоянии точно обозначить критерии совершенства. Приведем одно из его высказываний, отличающихся большей конкретностью по сравнению с другими:

«Когда в подлинном действии участвуют несколько человек, все невольно разместятся совершенно естественно; но не всегда это бывает наиболее выгодно для художника и наиболее убедительно для зрителя. Следовательно, художник вынужден изменить естественное состояние и привести его к состоянию искусственному. Не так ли это бывает и на сцене?» (ОЕ, с. 227)¹.

И снова мы возвращаемся к идее «искажений» в процессе подражания. Но как можно определить, какой способ «наиболее выгоден» и «наиболее убедителен»? Дидро ничего не говорит об этом, и мы вправе адресовать ему тот же упрек, который он высказал в адрес аббата Баттё: при отсутствии определения идеального образца его учение о подражании становится в один ряд со всеми другими, которые оно должно было превзойти.

Тем не менее выражение «прекрасная природа» могла бы стать отправной точкой более конструктивных размышлений по поводу подражания, если бы как следует подумали о том, какой смысл имеет в этом выражении прилагатель-

¹ Цит. по ук. переводу Р. Линцер, с. 291.— *Прим. перев.*

тельное «прекрасный». Пора ближе познакомиться с этим понятием. Вот как резюмирует классические представления о красоте Э. Панофский:

*«Красота есть гармония взаимосвязанных друг с другом частей и гармония частей и целого. Это понятие, разработанное стоиками, было без колебаний принято целой толпой последователей — от Витрувия и Цицерона до Лукана и Галиена; оно сохранилось в средневековой схоластике и в конце концов превратилось в аксиому у Альберти, без колебания назвавшего его “абсолютным и первейшим законом природы”. Это понятие совпадает с принципом, который греки называли *symmetria* или *harmonia*, латиняне — *symmetria*, *concinntitas* и *consensus partium*, итальянцы — *convenienza*, *concordanze* или *conformità*... По мнению Лукана, оно означает “равенство или гармонию всех частей в связи с целым”»¹.*

Подобные же ассоциации вызывало слово *красота* и в XVIII в. Посмотрим, как это понятие толкует Дидро. В шутовском высказывании племянника Рамо обобщена позиция как Дидро, так и его современников: «Истина есть отец, порождающий добро — сына, от которого происходит прекрасное — святой дух...» (ОР, с. 467)².

Но хотя Дидро подчинял красоту истине, в его «Записках о различных предметах математики» (1748) читаем следующее:

«В общем случае удовольствие заключается в восприятии отношений. Этот принцип действителен для поэзии, архитектуры, морали, для всех искусств и наук. Прекрасный механизм, красивая картина, красивый портик нравятся нам только отношениями, которые мы в них замечаем... Восприятие отношений единственно лежит в основе нашего восхищения и удовольствия» (ОЕ, с. 387).

Это положение было развернуто в «Энциклопедии», в статье «Прекрасное»: *«Итак, я называю прекрасным вне меня все, что содержит в себе нечто способное пробудить в моем уме идею отношений, а прекрасным по отно-*

¹ Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer, 4th ed., 1955. p. 261, 276. Перечисление мнений по данному вопросу, носящее несколько карикатурный характер, содержится также в работе Tatarkiewicz L. Les deux concepts de la beauté. — In: Cahiers roumains d'études littéraires, 4, 1974, p. 62. Высказывание Альберти взято из его труда De Re aedificatoria, кн. IX, гл. V. В другой работе Э. Панофского, Idea, Leipzig, 1924 также рассматривается история обсуждаемых нами понятий. — Прим. автора.

² Эта взаимосвязь, если не сказать неразличение, важнейших понятий имела ясно выраженную антикантовскую направленность и была характерна для рассматриваемой эпохи. Подобным же образом выражался и Шефтсбери: «То, что прекрасно, — гармонично и пропорционально. То, что гармонично и пропорционально, — истинно, а то, что одновременно прекрасно и истинно, является вследствие этого приятным и хорошим» (Shaftesbury A. A. C. Characteristics of Men, Matters, Opinions, Times, t. 3, 1790, p. 150-151). — Прим. автора.

шению ко мне — все, пробуждающее эту идею... [Для оценки прекрасного] достаточно, чтобы он [зритель] видел и чувствовал, что части этого архитектурного сооружения и звуки этой музыкальной пьесы связаны отношениями либо между собой, либо с другими предметами» (ОЕ, с. 418-419)¹.

И далее следует знаменитый пример:

«Удовольствуюсь одним примером из области литературы. Всем известны возвышенные слова из трагедии "Гораций": "Он должен был умереть!". Я спрашиваю у кого-нибудь, кто незнаком с пьесой Корнелия и не имеет понятия об ответе старого Горация, что он думает о восклицании: "он должен был умереть!" Несомненно, что тот, кого я спрашиваю, не зная, что означают слова "он должен был умереть!", не имея возможности догадаться, законченная ли это фраза или обрывок ее, и с трудом заметив некоторое грамматическое отношение между составляющими ее словами, ответит мне, что она не кажется ему ни прекрасной, ни безобразной. Но если я скажу ему, что это — ответ человека, спрошенного о том, как другой должен поступить во время сражения, он начнет различать в образе отвечающего особый род мужества, которое не позволяет этому человеку думать, что при всех условиях лучше жить, чем умереть. Теперь слова "он должен был умереть!" уже начинают моего собеседника интересовать. Если я добавлю, что в этом сражении дело идет о чести родины, что тот, кто сражается — сын того, который должен дать ответ, что это единственный сын, оставшийся у него; что юноша должен был биться с тремя врагами, которые уже лишили жизни двух его братьев; что слова эти старец говорит своей дочери; что он римлянин, — и тогда восклицание: "он должен был умереть!", которое прежде не было ни прекрасным, ни безобразным, будет становиться все более прекрасным, по мере того как я буду раскрывать его отношения со всеми этими обстоятельствами, и в конце концов оно станет возвышенным» (ОЕ, с. 422-423)².

Фраза «он должен был умереть!» прекрасна не тем, чему она подражает, а тем местом, которое она занимает в совокупности отношений.

Но в таком случае приходится признать, что в искусстве действуют два конкурирующих принципа: принцип подражания (который действует в сфере изобразительных искусств, но неприменим к музыке, а ныне, добавим мы, и к абстрактной живописи) связывает произведение искусства с чем-то внешним по отношению к нему, а принцип прекрасного лежит в основе от-

¹ «Философские исследования о происхождении и природе прекрасного». Цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. Г. Фридендера под ред. Мих. Лифшица. М., «Художественная литература», 1980, с. 117-118. — Прим. перев.

² Там же, с. 121. — Прим. перев.

ношений, устанавливаемых в пределах самого произведения (или искусства вообще) и независимых от принципа подражания. Или, как заметил мимодом сам Дидро, произведение создается «из симметрии и подражания» (ОЕ, с. 427).

Как ни странно, категория «прекрасного» очень редко упоминается в контексте подражания, даже если речь идет о подражании *прекрасной* природе. Если прекрасное и упоминается в связи с подражанием, то лишь для того чтобы уподобить одно другому (при этом именно прекрасное всегда уподобляется подражанию) или же для того, чтобы подчинить одно другому (опять же прекрасное подчинено подражанию).

Нечто подобное писал ранее аббат Дюбо в своем трактате «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719). Описывая подражание в музыке, в существование которого он твердо верил (как и все его современники), он замечает, что в музыке используются и другие принципы, а именно гармония и ритм. Однако иерархия этих принципов однозначна:

«Аккорды, заключающие в себе гармонию... также способствуют выражению шума, которому музыкант хочет подражать» (с. 635). *«Ритм позволяет придать дополнительное правдоподобие подражанию, осуществляемому в музыкальном произведении, ибо ритм позволяет также имитировать нарастание и колебание интенсивности природных шумов и звуков»* (с. 636).

То же соотношение наблюдается и в других искусствах:

«Богатство и разнообразие аккордов, приятность и новизна пения должны использоваться в музыке лишь для того, чтобы подражать языку природы и страстей, делая подражание более красивым. То, что называют наукой композиции, это, если можно так выразиться, служанка, которую талантливый музыкант должен заставлять работать на себя, равно как и талантливый поэт должен держать в услужении свой дар рифмы. Все потеряно, да простят меня за эту фигуру, если служанка станет хозяйкой дома и ей позволят обустроить его по своему усмотрению, словно он построен специально для нее» (с. 658).

Как и во многих других случаях, служанка становится хозяйкой; лучше Дюбо не скажешь, однако — все ли потеряно?

Гармония должна быть в услужении у подражания. Немец И.Э. Шлегель был менее категоричен в этом вопросе, но не потому, что отводил более почетное место гармонии, а потому что даже не замечал возможного конфликта между хозяевами и слугами. Характерное для него перетекание понятий способствовало созданию спокойного взгляда на мир. Он считал, что подражание в поэзии может быть двух видов: драматическое, когда одни

слова подражают другим, и повествовательное («историческое»); при этом рассматриваются лишь отношения *подобия*, наблюдаемые в метафоре, сравнении, параллелизме. Тогда средство подражания и то, чему подражают, находятся в самом художественном произведении. Но присутствие в произведении двух сходных элементов позволяет говорить о том, что в нем царит *порядок*.

Через категорию подобия «подражание» и «порядок» становятся почти синонимами, поэтому Шлегель мог спокойно написать следующее: «Подражание достигает своей цели, которая заключается в том, чтобы нравиться, когда мы подмечаем подобие, а следовательно, и свойственный ему порядок» (с. 136-137). Раз есть подражание, следовательно, есть и порядок... Также и Баттё высказал некоторые соображения относительно гармонии, не заботясь об их согласованности с остальными положениями своего учения: *«В искусстве... вовсе не должно использовать все разнообразие красок или звуков, необходимо точно отбирать их и смешивать изысканным образом; надо соединять их, соразмерять, нюансировать, устанавливать между ними гармонию. Цвета и звуки испытывают симпатию или отвращение друг к другу»* (с. 61).

Эта же проблема встает и перед Дидро, когда он размышляет о музыке, подражательный характер которой более всего вызывает споры. В «Письме мадемуазель де ля Шо», данном в приложении к «Письму глухих и немых», он оспаривает тезис о том, что музыка должна доставлять удовольствие, но не обязательно обязана чему-то подражать.

«Я согласен с этим; но прошу вас принять в расчет, что эти музыкальные пьесы, которые на вас приятно воздействуют, не вызывая у вас какой-либо картины, ни отчеливого восприятия отношений, ласкают ваш слух так же, как радуга ласкает ваш взор, то есть доставляют вам лишь чисто чувственное наслаждение, и что они весьма далеки от того совершенства, которое вы могли бы от них требовать и которым они обладали бы, если бы очарование гармонии в них сочеталось с правдивостью подражания» (с. 101)¹.

На этом высказывании Дидро стоит остановиться подробнее. Он выделяет на самом деле три, а не два источника удовольствия, говоря о сугубо чувственном удовольствии, об удовольствии, доставляемом восприятием отношений, и, наконец, об удовольствии, источником которого является подражание. Границы между ними лишены четкости, и Дидро испытывает явные колебания, определяя место второго источника: в начале приведенного высказывания он соседствует с третьим, в конце же его — с первым. Кроме

¹ Цит. по ук. переводу Н. Наумова, с. 90. — *Прим. перев.*

того, нам ничего неизвестно по поводу «чисто чувственного наслаждения»: всякий ли воспринимаемый предмет может стать его источником? Но одно несомненно: подражание — не единственный основной принцип искусства, «правдивость» дополняется «кочарованием гармонии».

К сожалению, обещание, данное в «Письме о глухих и немых» (как и многие другие), осталось невыполненным. Время от времени Дидро высказывает кое-какие соображения относительно гармонии в живописи или в драматургии, но имеет в виду лишь техническую сторону творчества художника (см., например, его статью «Композиция» в «Энциклопедии») и не считает гармонию принципом, конкурирующим с принципом подражания. Если он и говорит о соотношении двух принципов, то только для того, чтобы подчеркнуть верховенство принципа подражания. Например, по поводу театральных пьес он пишет: «Требуют, чтобы акты были почти равной длины — было бы гораздо разумнее требовать, чтобы длительность их была пропорциональна широте охваченного ими действия» (ОЕ, с. 243)¹. Хотя от живописцев требуется прежде всего гармоничное сочетание красок, Дидро считает более важным их соответствие краскам природы (ср. ОЕ, с. 678-679). Гармония целиком поступает в услужение подражанию.

В такой же тупик попадает и Лессинг. Если нужно, он вполне способен провести четкое различие между подражанием и гармонией. Однажды он высказал мнение, весьма напоминающее мысли Дидро, изложенные им в «Письме мадемуазель де ля Шо». «Что же из этого следует?» — спрашивает Лессинг в 70-й статье «Гамбургской драматургии», обсуждая целесообразность принципа подражания.

«...Примером природы, которым оправдывается соединение торжественно-серьезного тона с шутливо-забавным, оправдывается и всякое драматическое уродство, в котором нет ни плана, ни связи, ни здравого смысла². Следовательно, или подражание природе не должно быть принципом искусства, или если ему следуют, то искусство перестает быть искусством или, по крайней мере, становится не выше того, которое на гипсе хочет изобразить разноцветные жилки мрамора. Какое бы направление ни приняли они, самая странная из них не может быть настолько странной, чтобы не казаться естественной. Только то расположение этих жилок не будет казаться естественным, в котором слишком много симметрии, слишком много разме-

¹ «О драматической поэзии». Цит. по ук. переводу Р. Линцер, с. 265. — Прим. перев.

² Сходный аргумент приводит Дидро в романе «Жак-фаталист»: «...природа столь разнообразна, особенно в отношении инстинктов и характеров, что даже воображение поэта не в состоянии создать такой диковины, образчика которой вы не нашли бы в природе с помощью опыта и наблюдения» (ОР, с. 553). — Прим. автора.

ренности и правильности соотношений, слишком много всего того, что во всяком другом искусстве составляет его сущность. Самая искусная будет в этом случае самой плохой, а самая безобразная — наилучшей»^{1; 2}.

Можно сказать, что симметрия, или пропорциональность, находится здесь в отношении дополнительной дистрибуции с подражанием; эти два независимых принципа лежат в основе художественного творчества. Тем не менее на практике Лессинг никогда не опирался на эту дихотомию и не ставил вопроса о том, как эти два принципа соотносятся между собой. Так что «Лаокоон» целиком основан на теории подражания.

Иногда кажется, что другие понятия на какое-то время ограничивают всемогущество подражания, но тут же становится очевидной ложность этого впечатления. Весьма робкую попытку отыскать принцип художественного творчества, не сводимый к подражанию, можно усмотреть в употреблении Дидро термина *манера*; его попытка действительно столь робка, что едва этот термин возникает, как тут же подвергается осуждению. Дидро, по-видимому, исходит из противопоставления двух дополнений при глаголе *подражать*: *подражать природе* и *подражать древним*. Случается, что в одной и той же фразе он выдвигает два разных требования: подражайте природе, подражайте Гомеру! (ср. ОЕ, 7, с. 120), но в общем он понимает, что подражать другим произведениям искусства не значит «подражать природе». Ведь для каждого случая характерен особый стиль, особый тип подражания, что могло бы заставить его внести некоторые уточнения в понятие подражания. Однако если Дидро и говорит об этом, то лишь для того, чтобы осудить так называемую «манеру»: древним следует подражать только в той мере, в какой они подражали природе, все же остальное противопоказано искусству. Ничто не делает игру актеров такой неуклюжей, как подражание другим актерам (ср. ОЕ, с. 268). «При тщательном подражании природе ни рисунок, ни краски не знали бы манерности. Манерность порождает учитель, академия, школа и даже античность» (ОЕ, с. 673)³. Дидро не испытывает ни малейшего уважения к манере: «манерность в изобразительных искусствах подобна лицемерию в нравах» (ОЕ, с. 825)⁴. Слепление Дидро так велико, что он полагает, будто существует только одна манера, достойная сохране-

¹ Lessing G. E. *Dramaturgie de Hambourg*, Paris, 1869, p. 325. — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия. Перевод И. П. Рассадина. М.-Л., Academia, 1936, с. 256-257. — *Прим. перев.*

³ «Опыт о живописи». Цит. по кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. Н. Игнатовой. М., «Художественная литература», 1980, с. 320. — *Прим. перев.*

⁴ «Разрозненные мысли о живописи...». Цит. по ук. переводу Вал. Дмитриева, с. 522. — *Прим. перев.*

ния, поскольку в ней нет никакой манеры: «Тот, кто копирует Лагрене, будет писать сверкающими прочными красками; тот, кто копирует Лепренса, будет красноватым и буро-красным; тот, кто копирует Грёза, будет серым и лиловатым; тот, кто будет изучать Шардена, будет правдив» (ОЕ, с. 677)¹. Выходит, Шарден — художник без манеры? Дидро сам ставит непреодолимые преграды на пути, им же и проложенном.

Существует еще один способ обойтись без подражания; он заключается в том, чтобы заменить его понятием *условности*, но Дидро так же мало его использует, как и понятие манеры². Признав существование условности, он попытался подчинить ее подражанию, но и условность он определяет негативно, как невозможность достичь совершенства в подражании. Бессилие Дидро решить верно поставленный вопрос особенно очевидно в «Парадоксе об актере», когда он замечает, что душевное потрясение, испытываемое в жизни, выглядело бы смешным на сцене, — но почему?

«Да потому, что туда приходят не смотреть на слезы, а слушать речи, которые их исторгают, потому что эта жизненная правда противоречит правде условной. Поясню: я хочу сказать, что ни драматическая система, ни действие, ни слова поэта никак не вязались бы с моей невнятной, прерываемой рыданиями декламацией. Вы видите, что нельзя слишком точно подражать даже природе, даже прекрасной природе, даже правде, и что есть границы, в которых нужно замкнуться. — Кто же установил эти границы? — Здравый смысл, требуемый, чтобы один талант не вредил другому...» (ОЕ, с. 377)³.

Суждения, основанные на четком противопоставлении природной истины и истины условной, мало-помалу становятся все бессодержательнее и в конце концов отсылают к «здравому смыслу», еще более неясному, чем понятие условности.

Итак, Дидро не смог дать четкого определения «условности», как не смог он определить «идеальный образ» и «манеру». И тем не менее, как только

¹ «Опыт о живописи». Цит. по ук. пер. Н. Игнатовой, с. 323. — *Прим. перев.*

² Руссо, напротив, пишет: «Мы пока совсем не знаем, основана ли наша система музыки на чистых условностях; нам пока неизвестно, являются ли ее принципы полностью произвольными и не полюбили бы мы в силу привычки любую другую систему, заступившую место данной... По достаточно естественной аналогии эти размышления могли бы навести на другие размышления о живописи, о тонах картины, о гармонии красок, о некоторых частях рисунка, в которых, вероятно, содержится больше произвольности, чем можно подумать, и в которых даже подражание следует условным правилам» (точную ссылку я, к сожалению, дать не могу). — *Прим. автора.*

³ Цит. по пер. Р. Линцер в кн.: Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., «Художественная литература», 1980, с. 586. — *Прим. перев.*

он попытался точно описать правила того или иного вида искусств, он вынужден был прибегнуть к таким формулировкам, в которых принцип подражания не является единственным. Вот какие наставления дает он по поводу композиции в живописи:

«Устраняйте из вашей композиции всякую бесполезную фигуру, которая вместо того чтобы оживить ее, придала бы ей только холодность; оставшиеся фигуры не следует рассеивать по всей картине без всякой связи между ними; объединяйте их в группы, а группы связывайте между собой; пусть будет достаточно заметен контраст между фигурами, но этот контраст не следует достигать с помощью академических поз, в которых виден ученик, всегда внимательный к модели, но не к природе; пусть фигуры налагаются одна на другую, но так, чтобы невидимые их части не мешали воображению представить их во всей целостности; пусть свет равномерно разливается по всей картине, не нужно рассеянных мелких пятен света, не сливающихся в одну массу и имеющих лишь овальную, круглую, квадратную, вытянутую форму; насколько такие формы невыносимы для глаза, когда подражают предметам, не желая располагать их симметрично, настолько радуется взор симметричное их расположение. Строго соблюдайте правила перспективы...» и т. д. (ОС, 14, с. 202).

Группировать фигуры, устанавливая между ними контраст, упорядочивать световые пятна, избегать кругов и квадратов — неужели эти требования можно оправдать принципом подражания? Дидро к этому стремился.

Подведем итоги: и принцип подражания, и принцип прекрасного характерны для эстетической мысли рассматриваемого периода, но в данном пункте она оказалась синкретичной: два понятия сливаются, вместо того чтобы четко различаться; допускается возможность их гармоничного сочетания, но не ставится вопрос о возможном конфликте между ними; если конфликт все же замечается, предпочтение незамедлительно отдается принципу подражания. Однако такое предпочтение не идет на пользу принципу подражания: от излишнего внимания к нему он теряет свою четкость. Эстетическая теория зашла в тупик, будучи не в состоянии постичь природу искусства. Говоря о Дидро (и особенно о его предшественниках), можно лишь повторить его высказывание, которым он сам себя охарактеризовал: «Я же скорее сгущаю туман, чем рассеиваю его, и предпочитаю скорее воздерживаться от окончательных суждений, чем поспешно судить...» (Письмо о глухих и немых, с. 65)¹

¹ Цит. с изменениями по ук. переводу Н. Наумова, с. 60. — Прим. перев.

V.

Подрожание
И МОТИВАЦИЯ

Описывая различные подходы к принципу подражания, я умышленно оставил в стороне один из них, поскольку, как мне кажется, он заслуживает особого внимания. При этом подходе подражание рассматривается как отношение мотивации, устанавливаемое между двумя сторонами знака — означающим и означаемым. Тем самым эстетическая проблематика эксплицитно вписывается в рамки семиотики¹.

Подобное истолкование подражания обычно имеет место не при общем осмыслении, а при сравнении различных видов искусств между собой в плане их подражательного потенциала. В частности, сравниваются поэзия и живопись, иногда также и музыка.

За отправную точку анализа удобно взять первый том «Критических размышлений о поэзии и живописи» аббата Дюбо (1719). Мы не хотим утверждать, что до этого различные виды искусства никогда не сопоставлялись между собой с точки зрения их репрезентативных потенций. Всегда помнили слова Симонида о том, что поэзия — это говорящая живопись, а живопись — это немая поэзия. Даже Леонардо да Винчи в своем «Трактате о живописи» отвел много страниц сравнению различных видов искусств. Однако в то время понятие «художественного» знака еще не было выработано, и, пытаясь прежде всего доказать превосходство живописи, он рассматривал поэзию то как искусство для слуха, то как искусство воображения (то есть не воздействующее на органы чувств). Для Леонардо превосходство живописи неоспоримо, потому что предметы сохраняют в ней высшее существование (я опускаю здесь противопоставление пространства и времени): *«Итак, мы вправе утверждать, что в области вымысла между живописью и поэзией та же разница, что между телом и его тенью, и даже бо́льшая, ибо тень от тела воздействует по крайней мере на зрение, чтобы дойти*

¹ В работе над настоящей и следующей главой особенно полезной оказалась для меня книга Sørensen B. A. *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*. Kopenhagen, 1963. — Прим. автора.

до нашего сознания, в то время как воображаемая форма [в поэзии] никоим образом не воздействует на зрение, а возникает во внутреннем глазе»¹.

Образ человека ближе к человеку, чем его имя, — такова основная мысль Леонардо, однако он не рассматривал природу самих знаков. Также и Р. де Пиль в своем «Курсе живописи на принципиальных основаниях» (1708) писал, что «слова никогда не принимаются за сами предметы... слово есть всего лишь знак предмета» (т. 2, с. 358), однако он не дал настоящей типологии художественных знаков. Отметим, что упомянутые нами мыслители никогда не задавали вопроса, в какой мере искусство (изобразительное, словесное, не говоря о музыкальном) действительно является знаком, или же, если прибегнуть к более номиналистическому способу выражения, в какой мере термин *знак* сохраняет первоначальный смысл, будучи примененным к музыке, живописи, поэзии. Однако согласимся на некоторое время с приведенными соображениями как с предпосылками некоей теории, в рамках которой конкретные высказывания только и приобретают истинный смысл.

Дюбо первый выдвинул проект семиотической типологии искусств. Он дал точное определение категории, позволяющей противопоставить живопись и поэзию: «В живописи используются не искусственные знаки, как это имеет место в поэзии, а естественные» (с. 375). Откуда идет такое подразделение знаков? Вероятно, от некоей анонимной традиции, впитавшей в себя следующие моменты: а) двоякая возможность происхождения языка, описанная Платоном: естественное или конвенциональное его происхождение; б) две разновидности знаков, выделенные Бл. Августином: естественные и интенциональные знаки; в) переосмысление двух источников происхождения языка в «Логике» Пор-Рояля, где выделяются среди прочих естественные и институциональные знаки. Однако ни в одной из этих дихотомий не делается акцент на наличии или отсутствии мотивации; категория мотивации присутствует в явном виде у Арно и Николя, но она появляется при рассмотрении лишь институциональных знаков («в зависимости от того, имеют ли они какую-нибудь отдаленную связь с изображаемым предметом или же не имеют с ним никакой связи»).

Соотнеся живопись и поэзию с двумя разными классами знаков, Дюбо делает на этой основе вывод о превосходстве живописи, причем в тройном отношении. Во-первых, как отметил уже Леонардо да Винчи, изображенные предметы обладают высшим существованием; это обстоятельство, опять же как у Леонардо, дает повод для расхваливания преимуществ зрения перед слухом (Дюбо считает поэзию искусством для слуха): «Выражаясь поэти-

¹ Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, éd. Chastel, Paris, 1960, p. 38. — *Прим. автора.*

чески, можно сказать, что глаза ближе к душе, чем уши» (с. 376). Однако он едва ли признает существование знаков в живописи (ведь знаку свойственно замещать нечто отсутствующее): «Я, вероятно, выражаюсь неудачно, когда говорю, что в живописи используются знаки. Живопись представляет нашему взору саму природу» (с. 376). Во-вторых, живопись воздействует на человека более непосредственно, с большей силой, чем поэзия, однако это утверждение является всего лишь следствием предыдущего. В-третьих, живопись понятна всем людям, независимо от национальности или образования, в отличие от поэзии, на которой лежит проклятие Вавилона. Эти два следствия имеют решающее значение для Дюбо, чья эстетика в целом ориентирована на процесс восприятия и потребления искусства.

Однако Дюбо больше, чем его предшественники, интересуется природой поэзии. Он не проводит различия между поэтическим и непоэтическим языком; все его упреки, обращенные к языку вообще, относятся и к поэзии. Тем не менее он делает шаг вперед в познании природы поэтического знака, когда выделяет два этапа процесса означивания в художественном произведении, которые в глоссематической терминологии соответствуют денотации и коннотации.

«Сначала слова должны возбудить мысли, по отношению к которым они являются всего лишь произвольными знаками. Затем эти мысли должны расположиться в определенном порядке в воображении и образовать трогающие нас картины и возбуждающие интерес живописные полотна» (с. 377).

Таким образом, литература отличается от других видов искусства тем, что в ней используется не прямой, косвенный способ репрезентации. Звуки возбуждают смысл, а он, в свою очередь, становится означающим, означаемое которого — изображаемый мир. В этом смысле поэзия является *вторичной* семиотической системой.

Дюбо выделяет три вида прекрасного в поэзии: красоту звуков, красоту смысла и, наконец, красоту, проистекающую из гармоничного сочетания звука и смысла. Мы не будем останавливаться отдельно на прекрасных звуках и прекрасных идеях, однако зададим себе вопрос: утверждая возможность соответствия между означающим и означаемым знака, не противоречит ли Дюбо исходному тезису, согласно которому знаки языка произвольны, иными словами, категория соответствия к ним неприменима? Дюбо пишет:

«Второй вид красоты, присущей словам как знакам наших идей, — это особая связь с идеей, которую они обозначают. Это своего рода подражание нечленораздельному звуку, который мы произнесли бы, если бы захотели обозначить данную идею» (с. 289-290).

Слова не могут подражать предмету, но, может быть, они подражают шуму (ономатопея?, междометие?), который, в свою очередь, является естественным выражением предмета? Тогда это было бы опосредованное подражание. Как бы там ни было, даже эти, так сказать, подражательные во второй степени слова и фразы слишком немногочисленны, и с каждым днем их становится все меньше; при своем возникновении язык был подражательным, но в процессе развития претерпел демотивацию. В связи с этим Дюбо ставит латинскую поэзию выше французской, ведь в латинском языке было больше ономатопей (только эту разновидность мотивации он и рассматривает). Тем не менее поэты обязаны культивировать этот «второй вид красоты»:

«Из этого следует, что слова, подражающие при их произнесении обозначаемому ими шуму или шуму, производимому нами, когда мы естественным образом выражаем предметы, институциональными знаками которых эти слова являются, более энергичны, чем слова, связь которых с обозначаемым предметом обусловлена только узусом» и т. д. (с. 292-293).

Мотивированный язык более подходящ для поэзии, но все же наиболее важным элементом является смысл слов, и к тому же мотивированный язык уже почти не существует!

Идеи Дюбо получили отклик незамедлительно, о чем свидетельствует сочинение английского философа и грамматиста Джеймса Хэрриса, озаглавленное «Рассуждение о музыке, живописи и поэзии»¹. Хэррис перестраивает традиционную иерархию искусств, помещая на ее вершине поэзию, поскольку она способна представлять и передавать всю совокупность опыта; что же касается природы знаков в различных видах искусств, то расхождение между ним и Дюбо невелико. Общим для все видов искусств является подражание природе, но осуществляется оно в них по-разному. «Нарисованная фигура или сочетание звуков музыки всегда сохраняют естественную связь с тем, с чем они должны иметь сходство. Напротив, словесное описание лишь в редких случаях имеет естественные связи с идеями, символизируемыми словами» (с. 58). Поэзия есть искусство для слуха, но она пользуется языком, а для него, по мнению Хэрриса, характерен «своего рода договор, согласно которому с каждой идеей соотносится звук, становящийся ее приметой или символом» (с. 55). Хэррис учитывает существование «естественных» словесных знаков (ономатопей), но не придает им особого значения.

«Поскольку слова — это не только условные символы, но и звуки, различающиеся способностью произноситься быстро или медленно, а также пре-

¹ Оно опубликовано в книге Harris J. Three Treatises. London, 1744. — Прим. автора.

обладанием согласных, плавных или гласных в своем составе, из этого следует, что, кроме конвенциональной связи, они имеют также естественную связь со всеми предметами, с которыми они имеют естественное сходство... Таким образом, даже в поэзии подражание частично основано на природе. Однако это подражание не заходит далеко; если устранить конвенциональное значение, то такое подражание станет едва понятным, каким бы совершенным и изысканным оно ни было» (с. 70-72).

Хэррис не видит особой проблемы в обозначении одним и тем же словом *подражание* двух рядов явлений, глубокое различие между которыми он сам же отмечает: образы и язык. Он даже не пытается выяснить, обладают ли знаки поэзии особыми свойствами по сравнению со знаками языка (однако его упоминание ономапии свидетельствует о смутном осознании наличия двух разных категорий).

По этому вопросу высказал свое мнение Дидро; впрочем, он всего лишь подхватил идеи Хэрриса по поводу иерархии искусств и идеи Дюбо (или Леонардо да Винчи) по поводу противопоставления поэзии и живописи: «...художник показывает нам сам предмет, тогда как у музыканта и поэта мы находим лишь его иероглифы» (Письмо о глухих и немых, с. 81)¹. Зато в этом же письме Дидро высказал ставшие знаменитыми мысли о границе между поэзией и не-поэзией, проходящей внутри языка:

«Во всякой речи вообще следует различать мысль и выражение: если мысль передана ясно, правильно и точно, то для обиходного разговора этого достаточно; прибавьте к этим качествам тщательный выбор слов вместе с ритмом и гармонией периода, и вы получите слог, подобающий для кафедры; но отсюда еще далеко до поэзии, в особенности поэзии, которая проявляется в описаниях, свойственных оде и эпической поэме. Тут речь поэта проникается духом, который оживляет и заставляет играть каждый слог. Что это за дух? Я иногда чувствовал его присутствие, но знаю о нем только то, что ум постигает, душа в то же время чувствует, воображение видит, а ухо слышит, и речь — уже не только сцепление энергичных слов, выражающих мысль с силой и благородством, но и переплетение иероглифов, которые рисуют нам эту мысль. Я бы сказал, что в этом смысле всякая поэзия эмблематична» (с. 70)².

Дидро противопоставляет в этом отрывке два типа дискурса: поэтический и обыденный, а также выделяет промежуточный тип — ораторскую прозу. Больше внимания он уделяет различию эффектов, производимых двумя

¹ Цит. по ук. переводу Н. Наумова, с. 77. — Прим. перев.

² Там же, с. 65-66. — Прим. перев.

типами дискурса, однако из его рассуждений явствует, что специфика поэтического дискурса заключена в означающем: оно прозрачно (нерелевантно) в обыденной речи, в то время как в поэтической речи знаки языка трансформируются в иероглифы (или эмблемы), они называют и представляют одновременно.

Но что такое иероглиф? Далее в том же письме Дидро ясно показывает, в чем заключается его суть¹. Он называет иероглифами такие отрезки дискурса, которые непосредственно подражают обозначаемому предмету; в них означающее создается по образцу и подобию означаемого; сегодня в таких случаях мы бы говорили о «мотивированных знаках» или «символах». Так, слово *sourire* «вздыхает» является иероглифом, то есть оно изображает (имитирует) обозначаемое им действие, ибо «первый слог звучит глухо, второй тонко, а третий безгласно»². В одном стихе Вергилия «*demisere* так же никнет, как стебель цветка; *gravantur* отягощено, как чашечка дождевой водой; *collapsa* передает усилие и падение»³. Несовершенство иероглифа есть несовершенство подражания (мотивации):

«Я нахожу gravantur тяжеловатым для легкой головки мака, а aratro, который следует за succisus, мне кажется, не завершает иероглифическую живопись» (с. 72-73)⁴.

Положение Дюбо и Хэрриса о том, что и в языке имеются «естественные знаки» (это утверждение обусловлено стремлением унифицировать все и вся, поставив во главу угла подражание), было мало к чему обязывающим заявлением, но у Дидро оно становится, если можно так выразиться, воинствующим определением поэтического языка: поэзия должна использовать естественные (то есть мотивированные) знаки. Однако в то же время Дидро обходит молчанием не только детали процесса мотивации (сегодня мы можем их реконструировать на основе его примеров), но и более существенный вопрос, который непременно задаст любой скептически настроенный критик: в какой мере поэзия действительно является тем, чем она «должна» быть? Только ли одна ономапопея отличает ее от прозы?

Дидро не возвращался более к вопросам, рассмотренным в этом раннем сочинении, и они так и остались без ответа, по крайней мере в его трудах. Единственный сюжет, получивший развитие — это сравнительный анализ различных видов искусств, в частности поэзии и живописи. Он вновь обра-

¹ См. также Doolittle J. Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets*. — In: *Diderot Studies*, II, 1952, p. 148-167. — *Прим. автора*.

² Цит. по ук. переводу Н. Наумова, с. 65. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 67. — *Прим. перев.*

⁴ Там же, с. 67. — *Прим. перев.*

щается к процитированному выше тезису о том, что живопись показывает сам предмет, а поэзия описывает его. Вот как то же противопоставление представлено в статье «Энциклопедия»:

«Живописи совсем недоступна деятельность разума... одним словом, существует огромное количество подобных предметов, которые не могут быть изображены в живописи, но она по крайней мере показывает все изображаемые ею предметы; напротив, в речи все они обозначаются, но ни один не показывается. Изображения сущего всегда очень неполны, но в них нет ничего ошибочного, ибо это настоящие портреты предметов, находящихся перед нашими глазами. Письменные знаки могут соотноситься с чем угодно, но они институциональны и сами по себе ничего не значат» (ОС, 14, с. 433-434).

Через двадцать лет Дидро вновь вернулся к противопоставлению живописи и поэзии:

«Живописец точен, живописующая же речь всегда неясна. Я не в силах ничего прибавить к картине художника; мой глаз не способен увидеть более того, что на ней изображено; но как ни была бы закончена картина, создаваемая литератором, — художнику, который вознамерился бы перенести это описание на холст, пришлось бы делать все заново» (ОЕ, с. 838-839)¹.

Как это часто бывает у Дидро, наиболее удачным выражением его мысли оказывается не логическая аргументация, а притча:

«...один человек, не то испанец, не то итальянец, пожелал иметь портрет своей любовницы, которую он не имел возможности показать ни одному художнику; ему не оставалось ничего иного, как дать самое пространное и точное ее описание. Сначала он дал точные пропорции ее головы в целом, затем указал размер лба, глаз, носа, рта, подбородка, шеи; далее он еще раз описал каждую часть тела в отдельности и не пощадил усилий, чтобы передать душе художника истинный образ, находившийся у него перед глазами. Он не забыл ни цвета, ни формы, ни всего того, что составляет характерную особенность внешности, и чем более он сравнивал данное им описание с лицом возлюбленной, тем более находил в нем правдоподобия. В частности, ему казалось, что чем больше мелких деталей он опишет, тем менее свободы останется художнику; он не опустил ничего из того, что, по его мнению, должно было направлять его руку. Когда он решил, что дал полное описание, он размножил его в ста копиях и разослал сотне художников, предписав каждому точно перенести на полотно то, о чем он

¹ «Разрозненные мысли о живописи...». Цит. с изменениями по ук. переводу В. Дмитриева, с. 528. — Прим. перев.

прочитает на бумаге. Художники приняли за работу, и через некоторое время наш любовник получает сто портретов, каждый из которых следует его описанию, но совершенно не похож на остальные портреты и на его возлюбленную» (ОС, 14, с. 444).

Творящий и воспринимающий субъекты по-разному распределяют между собой работу в живописи и поэзии. В картине мы воспринимаем одновременно замысел художника и его реализацию; художник не только замышляет картину (строго говоря, он мог бы сделать это и с помощью слов), но и дает возможность воспринимать ее зрительно. В поэзии же такая работа выпадает на долю читателя; поэт создает лишь канву, а материализует ее потенциальный читатель. То, что для поэта — законченный труд, для художника есть всего лишь (виртуальный) замысел; соответственно зритель воспринимает, но не создает, в то время как читатель должен делать и то и другое. О том же Дидро говорит и в другом месте: «[Поэтический] образ, созданный моим воображением, — лишь мимолетная тень. Полотно же фиксирует перед моими глазами предмет и запечатлевает уродство. Между ними та же разница, что между *быть может* и *есть*» (ОЕ, с. 762)¹. Таким образом, Дидро больше внимания уделяет процессу восприятия, чем самому предмету. В то же время сравнение нельзя продолжать бесконечно: чтение не обязательно сопровождается созданием образа, а словесная репрезентация имеет иную природу по сравнению с репрезентацией в живописи.

Однако вернемся к проблеме мотивированности знака в искусстве. Теперь у нас есть все данные, которыми располагал и главный герой настоящей главы — Лессинг. Я постарался привести столько цитат и мыслей его предшественников лишь для того, чтобы яснее выделить вклад самого Лессинга, значимость которого постоянно принижалась историками; ведь его оригинальность, если можно так выразиться, иного типа, — это оригинальность цельной системы взглядов. Говоря конкретнее, Лессинг первый сопоставил два положения, являвшихся общим местом в его время: искусство есть подражание, и знаки поэзии произвольны; он же первый указал на проблематичность сочетания в единое целое этих утверждений. Отличаясь четкостью мышления, он взорвал рамки классической эстетики, хотя и не смог найти решения сформулированных им антиномий; приблизительные, туманные суждения Леонардо да Винчи или Дидро не привели бы к такому результату.

Основополагающий тезис «Лаокоона» (1766) сформулирован в начале 16-й главы, однако в действительности все сочинение покоится на нем. Приведем ключевую фразу:

¹ Там же, с. 49. — Прим. перев.

«...если справедливо, что живопись в своих подражаниях действительности употребляет средства и знаки, совершенно отличные от средств и знаков поэзии, а именно: живопись — тела и краски, взятые в пространстве, поэзия — членораздельные звуки, воспринимаемые во времени; если бесспорно, что средства выражения должны находиться в тесной связи с выражаемым, — то отсюда следует, что знаки выражения, располагаемые друг подле друга, должны обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются расположенными друг подле друга; наоборот, знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности» (издание 1964 г., с. 109-110)^{1, 2}.

В этом утверждении содержится в сжатом виде силлогизм, который можно изложить следующим образом:

1. Знаки в произведениях искусства должны быть мотивированными (иначе нельзя говорить о подражании).

2. Знаки живописи расположены в пространстве, а знаки поэзии следуют во времени.

3. Следовательно, в живописи можно изобразить только то, что расположено в пространстве, а в поэзии — только то, что развертывается во времени.

Большинство критических замечаний, направленных в адрес Лессинга еще при его жизни (если оставить в стороне споры фактологического характера), касаются второй части малой посылки. Его друг Мендельсон, построивший десятью годами раньше свою систему искусств, сходную с системой Хэрриса, при чтении первых вариантов «Лаокоона» сделал несколько существенных замечаний, которые Лессинг постарался учесть. Мендельсон утверждал, что знаки в поэзии, будучи произвольными (таким образом, он, как и Дюбо, без всяких оговорок отождествлял знаки языка и знаки поэзии), могут одинаково хорошо изображать то, что протекает во времени, и то, что расположено в пространстве, как последовательность, так и одновременность. Комментируя рукопись Лессинга, он сделал, в частности, следующее замечание:

¹ Известно, что на французском языке нет хорошего издания «Лаокоона». Далее я цитирую единственно доступное широкой публике издание 1964 г., в котором содержатся цитируемые отрывки; что касается остальной части основного текста, я использую перевод Куртэна (2-е изд., 1877); фрагменты, опубликованные посмертно, цитируются по немецкому изданию Блюмнера (Берлин, 1880). — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Пер. Е. Н. Здельсона. Гос. изд-во худож. лит-ры. М., 1957, с. 186-187. — *Прим. перев.*

«Знаки поэзии имеют произвольное значение, поэтому иногда они также выражают и предметы, расположенные друг подле друга, не вторгаясь при этом в область живописи, а скорее представляя предметы как множество в последовательности... Последовательные знаки также выражают предметы, расположенные один подле другого, как только их значение становится произвольным» (изд. Блюмнера, с. 359).

Следование во времени, или линейность, как сказал бы Соссюр, не является, по мнению Мендельсона, конститутивным признаком языковых знаков, и он советует Лессингу последовать собственному примеру, взяв вместо поэзии музыку, ибо музыка действительно состоит из последовательности знаков.

Ту же направленность имеют и наиболее серьезные критические замечания, опубликованные при жизни Лессинга, — замечания Гердера, посвятившего анализу «Лаокоона» первый из своих «Критических лесов». Гердер, как и Мендельсон, уделяет совсем мало внимания тому, что мы сегодня называем означаемым поэтического знака; для него важен только смысл, а он-то как раз нелинеен.

«Здесь [в области поэзии] естественные знаки выражения, как то: буквы, звуки, их последовательность, никак или почти никак не определяют собой поэтического воздействия: здесь главное — смысл, по произвольному согласию сложенный в слова, душа, которая живет в членораздельных звуках»^{1, 2}.

Поэзия воздействует главным образом не на органы чувств (как живопись или музыка), а на воображение; она воздействует «значением слова на наши низшие душевные силы, в особенности на воображение» (*там же*, с. 158)³. Это положение впоследствии стало общим местом не только в критике Лессинга, но и во всей немецкой эстетике, в которой чувственные (и неполные) виды искусств, такие, как живопись, музыка и т. д., стали противопоставляться абсолютному и в сущности нематериальному виду искусства, каковой является поэзия. Тем самым произошел возврат к позиции Леонардо да Винчи, но с инверсией ценностей: теперь восхваляется не присутствие, а отсутствие чего-либо.

Я не ставлю себе задачей дать оценку взглядов Гердера; известно, что в настоящее время преобладает другое мнение о роли означаемого в поэзии. Тем не менее, критикуя Лессинга (а через него и всю многовековую тради-

¹ Herder J. G. v. *Sämmtliche Werke*, Bd. III, S. 136. — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Гердер И. Г. *Избранные сочинения*. Пер. Н. И. Бутовой. Гос. изд-во худож. лит-ры. М.-Л., 1959, с. 159-160. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 176. — *Прим. перев.*

цию), Гердер, несомненно, был прав в одном смысле: поэзия не является искусством «для слуха» наподобие музыки (к тому же восприятие поэзии происходит скорее посредством зрения — при чтении, чем посредством слуха...), и *мимесис* в ней происходит вовсе не с помощью изолированных звуков. Но важно другое: критика Гердера, как и критика Мендельсона, касается исключительно части второй посылки силлогизма. Ни тот ни другой не замечают, что они проходят мимо наиболее существенного положения в рассуждениях Лессинга, содержащегося не в малой, а в большой посылке: знаки в искусстве должны быть мотивированы. Ни тот ни другой не замечают, как, впрочем, и последующие комментаторы¹, что Лессинг видоизменил унаследованное им от Дюбо и Хэрриса соотношение типов знаков: в живописи знаки мотивированы, а в поэзии — не мотивированы. Лессинг же считает (и в этом отношении он близок к Дидро — насколько четче он выражает свои мысли!), что в обоих случаях знаки должны быть мотивированными, иначе невозможно говорить об искусстве. Его предшественники с легким сердцем проходили мимо того факта, что от поэзии требуют в одном отношении того, в чем ей отказывают в другом. В живописи «подражание» и «естественный знак» — синонимы. Но как может быть подражательной поэзия, если ее знаки произвольны? Перед этими противоречивыми требованиями Лессинг отдает предпочтение логике, а не здравому смыслу, даже если она приводит его, на первый взгляд, к абсурду. Его позиция последовательна: знаки поэзии также мотивированы. Доказательством этой теоремы и предстоит теперь заняться.

Данное положение Лессинга тем более знаменательно, что оно отсутствует в первых вариантах «Лаокоона», где можно, например, прочесть следующее: «Из чего проистекает различие между поэтическими и материальными образами? Из различия между знаками, используемыми в живописи и поэзии. Первые расположены в пространстве и естественны, вторые следуют во времени и произвольны» (изд. Блюмнера, с. 393). Эта мысль Лессинга ничем не отличается от мысли его предшественников. Но в окончательном варианте своего труда именно от поэзии Лессинг требует употребления мотивированных знаков. Если быть точным, эта идея так и не получила своей «окончатель-

¹ В предисловии к изданию Германа (Hermann 1964) И. Бялостоцка вновь повторяет лишнее всякого основания утверждение, превратившееся в настоящее клише: «Лессинг... не был единственным, кто пытался определить различия между поэзией и живописью... У Дюбо, Хэрриса и Дидро также можно найти различие между естественными знаками живописи и условными знаками поэзии» (с. 23-24). Напротив, оригинальность Лессинга верно подмечена в работе Marache M. *Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*. Paris, 1960; особенно с. 30. Содержание первой главы этой книги во многих отношениях перекликается с нашими рассуждениями. — *Прим. автора.*

ной» формулировки», поскольку как никакая другая она неоднократно модифицировалась и трансформировалась в различных фрагментах, написанных после «Лаокоона» и опубликованных только после смерти Лессинга.

Упрощенные уравнения Дюбо, Хэрриса и Мендельсона *живопись = естественный знак, поэзия = произвольный знак* Лессинг постепенно заменил структурой с четырьмя элементами. Во-первых, по его мнению, язык может быть произвольным или естественным. В первом случае мы имеем дело с прозой (выражаясь современным языком, — с нелитературным дискурсом), а во втором — с поэзией (с литературным дискурсом). Об этом Лессинг говорит совершенно однозначно в 17-й главе «Лаокоона», отвечая на письменные возражения Мендельсона:

«Но такое свойство [способность произвольного знака безразлично соотноситься как с последовательностью, так и с одновременным существованием чего-либо] есть только одно из свойств, принадлежащих вообще речи и употребляемым ею обозначениям, из чего еще не следует, чтобы оно было особенно пригодным для нужд поэзии. Поэт заботится не только о том, чтобы быть понятным, изображения его должны быть не только ясны и отчетливы, — этим удовлетворяется и прозаик. Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове... Повторяю еще раз: я несколько не отрицаю за речью вообще способности изображать какое-либо материальное целое по частям; речь имеет к тому возможности, ибо хотя речевые знаки и могут располагаться лишь во временной последовательности, они являются, однако, знаками произвольными; но я отрицаю эту способность за речью как за средством поэзии, ибо всякое изображение материальных предметов при помощи слова нарушает ту иллюзию, создание которой составляет одну из главных задач поэзии. Эта иллюзия, повторяю, нарушается тем, что сопоставление тел в пространстве сталкивается здесь с последовательностью речи во времени... Описания материальных предметов, исключенные из области поэзии, вполне уместны поэтому там, где нет и речи о поэтической иллюзии, где писатель обращается лишь к рассудку читателей и имеет дело лишь с ясными и по возможности полными понятиями» (изд. 1877 г., с. 135-140)¹.

Лессинг противопоставляет «иллюзию» и «понимание» (или «рассудок») там, где мы бы говорили о мотивированных и немотивированных знаках; он

¹ Цит. по ук. переводу Е. Н. Эдельсона, с. 200, 201, 205, 206. — Прим. перев.

присоединяется к мнению Баумгартена и Мендельсона о том, что искусство может быть только чувственно воспринимаемым; тем не менее он четко сформулировал лежащее в основе всех его рассуждений определение, которое постоянно затем повторялось и в последующие века: поэзия — это язык, знаки которого мотивированы.

Но каким же образом знаки в поэзии становятся мотивированными? В тексте «Лаокоона» основной упор делается на имитации временной последовательности: языковые знаки следуют друг за другом во времени, поэтому они могут мотивированно обозначать все, что протекает во времени. Но «предметы, которые сами по себе или части которых следуют одни за другими, называются действиями. Итак, действия составляют предмет поэзии» (изд. 1964 г., с. 110)¹.

Однако во фрагментах, опубликованных посмертно, Лессинг рассматривает ряд других способов мотивации знаков. Прежде всего он, как и многие другие в XVIII в., полагал, что речь возникла на основе звукоподражания, что вначале слова походили на обозначаемые ими предметы. Сегодня оно-матопея обслуживает поэзию: «Из разумного употребления этих слов возникает то, что принято называть музыкальным выражением в поэзии...» (изд. Блюмнера, с. 430)². То же можно сказать и о междометиях — универсальных, а следовательно, естественных способах выражения чувств, которыми поэты так умело пользовались.

Другое средство, предложенное Лессингом, заставляет нас вспомнить о «диаграммах», столь дорогих Р. Якобсону: «...поэзия пользуется не просто отдельными словами, но этими словами в определенной последовательности. Поэтому если сами эти слова и не являются естественными знаками, то их последовательный ряд может иметь силу естественного знака, — именно тогда, когда слова в нем имеют совершенно ту же самую последовательность, что и вещи, которые они выражают» (там же, с. 431)³. Лессинг жалеет, что этот столь характерный для поэзии способ довольно редко привлекал внимание критиков. (И. Э. Шлегель мыслил подражание в поэзии в виде пропорциональных отношений, но скорее в смысле переноса по аналогии, так высоко ценившегося Аристотелем).

Далее Лессинг упоминает еще один способ, заслуживающий особого внимания — использование метафор (этот термин он употребляет здесь, как и во многих иных случаях, для обозначения тропов вообще). И снова Лессинг проявляет оригинальность своего мышления, в чем ему отказывали

¹ Там же, с. 187. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 438. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 439. — *Прим. перев.*

эрудиты. Действительно, различные элементы положений Лессинга можно найти у многих современных ему авторов. И. Э. Шлегель, о котором мы говорили в предыдущей главе, интерпретировал подражание в поэзии как сходство, но не между словами и вещами, а между сравнивающим и сравниваемым, между двумя смыслами метафорического термина (*Abhandlung von der Nachahmung*, 1742). Тогда же швейцарец Брейтингер писал в *Critische Dichtkunst* (1740), что произвольность слов представляет непреодолимое препятствие для поэзии, и, чтобы преодолеть его, в поэзии используется «живописная фигура» (*malerische Figur*), то есть метафора, которая, в противоположность обычным словам, является «необходимым, естественным и действенным знаком» (т. 2, с. 312). Поэтому он делает вывод, что *«манера фигурального и образного письма обладает огромным преимуществом по сравнению с обычной и прямой манерой; это преимущество в основном обусловлено тем, что такая манера не только позволяет постичь предметы с помощью произвольных знаков, никак не связанных с их значением, но и позволяет изображать предметы, представляя их с полной отчетливостью перед нашим взором с помощью подобных образов... Фигуральное и образное выражение не только позволяет нам угадать мысли, опираясь на произвольные знаки, но одновременно делает их видимыми»* (там же, с. 315 сл.).

Описанную таким образом метафору Брейтингер относит к области «чудесного», противопоставляемой области «правдоподобного».

В годы, непосредственно предшествовавшие опубликованию «Лаокоона», последователи Лейбница обратились к дихотомии Августина (действительно ему принадлежавшей или лишь считавшейся таковой); речь идет о противопоставлении искусственных (произвольных) и естественных знаков, включая в последние и метафору. В качестве примера можно привести Г. Фр. Мейера, который, рассмотрев эту дихотомию в общем плане, применил ее к области эстетического: поскольку со времен Баумгартена прекрасное считается чувственно воспринимаемым качеством, то естественные знаки, лишенные абстрактности, присущей произвольным знакам, прекрасно подходят для его выражения.

«Следовательно, все произвольные знаки должны подражать естественным, насколько это возможно, если они хотят быть прекрасными... Чем более естественны произвольные и искусственные знаки, тем более они прекрасны»¹.

¹ Meier G. Fr. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. 2 Aufl., 1755, 2. Teil, S. 626, 635. — Прим. автора.

И.Г. Ламберт в своем «Новом органоне» (1764) выражается в том же духе:

«Если ограничиться рассмотрением собственного смысла, то нам придется считать слова и, в частности, словокорни различных языков лишь произвольными знаками вещей и понятий. Напротив, они обнаруживают больше сходств, выступая в качестве метафор, в которых, как известно, собственный смысл предполагается. Тем не менее эти сходства проистекают не из сравнения впечатлений, производимых словом и предметом, а из сравнения предметов, обозначаемых посредством метафоры» (III, 1, 20, т. 2, с. 14).

Перед нами описание механизма метафоры, который, так сказать, без всяких изменений перекочевал к Лессингу.

Итак, мы снова констатируем, что все элементы учения Лессинга существовали до него. Однако понаблюдаем пристальнее за ходом его рассуждений. Вначале он перечисляет все средства, которыми располагает поэзия, чтобы сделать речь мотивированной, и выделяет два основных вида знаков: естественные знаки (ономатопея и т. п.) и знаки, эквивалентные естественным, но таковыми не являющиеся:

«Поэзия в действительности не только не лишена естественных знаков, но и располагает средствами возвысить свои произвольные знаки до степени и силы естественных» (изд. Блюмнера, с. 430)¹.

При таком подходе метафора находит свое место в ряду подобных ей явлений. Вот как описывает ее Лессинг:

«Поскольку свойством естественных знаков является их сходство с предметами, то метафора, будучи лишена сходства, вводит вместо него другое сходство — сходство между обозначенным предметом и другим предметом, что позволяет обновить понятие о нем с большей легкостью и живостью» (там же, с. 432).

Если Брейтингер ограничивался указанием на то, что метафора — это знак, заключающий в себе сходство и потому пригодный для поэзии, если Ламберт подчеркивал языковую природу метафоры, но без всякого намерения создать теорию поэтического языка, то Лессинг создал единую теорию, одновременно конкретную и общую: сходство, лежащее в основе метафоры, не то же самое, что сходство, лежащее в основе мотивированных знаков (ср. образ и ономатопею); два вида сходств эквивалентны лишь с функциональной точки зрения. Кроме того, Лессинг показывает механизм образования метафоры: она представляет собой мотивированный знак,

¹ Цит. по ук. переводу Е. Н. Эдельсона, с. 437. — Прим. перев.

созданный с помощью немотивированных знаков. Ничего подобного нельзя найти у Брейтингера. Вместе с тем мы видели, с какой настойчивостью швейцарский ученый утверждал, что все метафоры используются для живописания¹ (иллюзия, распространенная в XVIII в.). Лессинг, видимо, еще не мог по-настоящему оспорить это положение, но во всяком случае он не утверждал, что метафоры должны быть обязательно визуальными, а лишь констатировал, что они делают понимание более легким и живым...

Вот как Лессинг в письме своему другу Фридриху Николаи от 26 мая 1769 г. характеризует свою позицию относительно мотивированности словесных знаков (следует отметить, что он не мыслит мотивированность иначе, как сходство):

«Поэзия обязательно должна стремиться возводить произвольные знаки в ранг естественных; только этим она отличается от прозы и становится поэзией. Средства, которыми она достигает этого, следующие: звучность слова, порядок слов, размер слогов, фигуры и тропы, сравнения и т. д.»

Все эти средства приближают поэзию к искусству с мотивированными знаками, но она никогда не может стать им полностью, в ней всегда остаются немотивированные языковые знаки. Всегда, кроме одного-единственного случая, который по этой причине приобретает особую ценность в глазах Лессинга:

«Высшим жанром поэзии является тот, в котором произвольные знаки становятся полностью естественными. Это драматический жанр, ибо в нем слова перестают быть произвольными знаками и становятся естественными знаками произвольных предметов»².

В этом случае слова обозначают другие слова (Леонардо да Винчи писал пренебрежительно: слова могут обозначать только слова); мотивированность здесь полная, хотя обозначаемые слова «произвольны», то есть непонятны вне определенного языка и культуры. Таким образом, как это до него сделал аббат Дюбо, Лессинг поставил драматическую поэзию (трагедию) выше всех иных поэтических жанров.

Речь строится из мотивированных знаков в поэзии и немотивированных знаков в прозе, но в живописи используются оба типа знаков, поэтому она представлена двумя разновидностями. И вновь Лессинг отступает от орто-

¹ На том же настаивает Брейтингер в работе, посвященной исключительно проблеме фигур сходства: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740), см., например, с. 7, 113 и др. — *Прим. автора.*

² *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, hrsg. v. R. Petsch, Darmstadt, 2. Aufl., 1967, S. 319-320. — *Прим. автора.*

доксального учения Дюбо, Хэрриса и Мендельсона: «Не всякое использование последовательности произвольных слуховых знаков имеет отношение к поэзии. Почему же тогда всякое использование соположенных естественных визуальных знаков должно относиться к живописи, раз живопись называют сестрой поэзии?» — спрашивает он во «Фрагментах» (с. 452). В упомянутом выше письме к Николаи он пишет:

«Поэзия и живопись могут быть как естественными, так и произвольными; следовательно, должны быть два рода живописи и два рода поэзии, или, по крайней мере, в той или другой имеется высший и низший жанр».

Лессинг, по-видимому, не развернул достаточно эту мысль, ибо мы не находим у него симметричного и обратного предыдущему перечисления произвольных знаков в живописи. Зато у него есть намек на то, каким образом даже естественные знаки становятся полностью произвольными. Например, хотя черты лица на портрете сохраняют те же соотношения, что и в оригинале, *размеры* этих черт почти всегда другие.

«Таким образом, если художник желает пользоваться исключительно естественными знаками, он должен рисовать [портрет] в натуральную величину, или, по крайней мере, придерживаться размеров, не очень отличающихся от естественных».

Любой художник-миниатюрист «произволен».

«Человеческое лицо размером в пядь или дюйм, конечно, является портретом человека, но это уже в определенной мере символический портрет: я скорее воспринимаю знак, чем обозначенный предмет...» [а это для Лессинга есть признак произвольности знака] (изд. Блюмнера, с. 428).

Аргументация Лессинга привлекает своей последовательностью. Однако отражает ли она природу искусства вообще и художественного «подражания» в частности? Можно усомниться в этом. Термин «подражание», очевидно, ведет к недоразумениям: Лессинг колеблется между пониманием подражания как репрезентации или мизансцены и пониманием подражания как создания предмета, сходного с моделью. Для словесного искусства только первое толкование термина имеет смысл. Однако пользуясь смешением двух значений слова, возможным, когда речь заходит о живописи, Лессинг делает вид, что верит, или он действительно верит, что и в поэзии «подражание» следует понимать как «сходство». Отсюда парадокс, невозможный для Дюбо или Хэрриса: о поэзии одновременно утверждается, что она с чем-то «сходна» (поскольку она подчиняется принципу подражания) и в то же время не сходна (поскольку в ней используются произвольные знаки).

Но парадокс, как мы убедились, происходит от того, что Лессинг меняет смысл слов, переходя от одного утверждения к другому.

Трудно определить место идей Лессинга в процессе перехода от классицизма к романтизму. В той мере, в какой он стремится упрочить позиции принципа подражания, его высказывания, как и высказывания Баттё, Дидро и других, стоят в одном ряду с последними проявлениями духа классицизма. Однако в той мере в какой он модифицирует проблематику подражания, рассматривая соотношение не между знаками (или образами) и миром, а между означающим и означаемым, то есть рассматривая соотношение между частями знака, иными словами, в той мере в какой он сводит *подражание к мотивации*, его можно считать провозвестником романтической доктрины поэтического языка. Более того, Дидро можно считать основателем этого учения, ибо различие между классицизмом и романтизмом в данном пункте заключается именно в переходе от понятия подражания к понятию мотивации. Однако как же примирить положение Лессинга и его последователей — от А. В. Шлегеля до Р. Якобсона — о произвольности языковых знаков с утверждением о том, что в поэзии употребляются мотивированные знаки? Даже если одну и ту же мысль повторить сто раз, она от этого вернее не станет...

Как бы там ни было, Лессинг первым ввел теорию искусства в русло общих идей о природе знака; он также первый эксплицитно сформулировал положение о том, что каждый вид искусства вырастает из языка. Возможно, именно последовательностью своих рассуждений он нанес принципу подражания тяжелейший удар как раз в тот момент, когда попытался спасти его; способом от противного он доказал, что господство принципа подражания в области эстетики подходит к концу. Мир стоял на пороге романтизма.

VI.

Романтический

кризис

Рождение романтизма. Претендент на отправную точку исследования. Конец подражания. Теория Морица. *Романтизм.* Совместное философствование (симфилософия). Процесс творчества. Нетранзитивность. Когерентность. Синтетизм. Несказуемое. Атенеум 116. *Символ и аллегория.* Гёте. Шеллинг. Другие авторы. Крейцер и Зольгер.

РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЗМА

Свой рассказ о зарождении западной семиотики я начал с того, что выбрал некую точку схождения — семиотику Бл. Августина, чье учение я представил как результат целого ряда разнородных влияний. В общем можно сказать, что предмет моего исследования явилось учение Бл. Августина и его предшественников. Чтобы исследовать зарождение эстетики романтизма (правда, я сомневаюсь, нужно ли проводить параллель между столь различными течениями мысли), я считаю необходимым избрать строго симметричный, но обратный способ изложения: за основу я возьму труды одного только автора, в которых, на мой взгляд, содержится в зародыше вся эстетическая доктрина романтизма, а затем прослежу прямое или косвенное влияние, оказанное им на современников и на последующее поколение. Я хочу представить эстетику романтизма, точнее, ту ее часть, которая интересует меня в контексте настоящего исследования, как некую экспансию трудов избранного мною автора; весьма вероятно, что наши собственные воззрения представляют собой последнее проявление этой экспансии. Таким образом, тему моего настоящего исследования можно сформулировать так: (некий) автор и его последователи. Один автор подвел итоги античной мысли и завершил собой период античного классицизма, другой явился провозвестником современных взглядов.

Претендент на отправную точку исследования

Кто же этот избранный мною счастливчик? Ведь выбирать приходится из многих имен, и все же я отдаю предпочтение Карлу Филиппу Морицу, а не Гердеру, Руссо, Вико или Шефтсбери (если ограничиться упоминанием наиболее серьезных кандидатур); однако я осознаю определенную произвольность своего выбора, который, в конечном счете, основан на оценочном суждении, отличающемся значительной субъективностью. По моему мнению, Мориц впервые представил в своих трудах ту *совокупность* идей (он их, разумеется, не сам выдумал), которая в дальнейшем определила облик эстетики романтизма. Именно в этом заключается его роль, впрочем, весьма ограниченная (и на этом кончается всякое сходство с Бл. Августином), поэтому его труды я посчитал удобным взять за отправную точку своего исследования.

Однако можно привести и другой довод в пользу моего выбора. Дело в том, что наиболее типичные представители романтизма при систематическом изложении новой теории критикуют или целиком отвергают всю предшествующую традицию и только одно имя не предают забвению, только к одному автору не относятся с презрением; это — Мориц. Необычные похвалы в его адрес не лишены, однако, двусмысленности: отметив значительность его заслуг, романтики тут же делают ряд оговорок, словно опасаясь, что безграничное восхищение может затмить собственные заслуги того, кто им восхищается.

Упомянем прежде всего Августа Вильгельма Шлегеля; в первом томе его «Лекций по изящной словесности и искусству» помещена работа «Теория искусства» (заметки к курсу 1801 г.). Рассмотрев все теории прошлого, дав их полный критический анализ и изложив собственную концепцию, вернее, концепцию «Атенеума», он замечает:

«Насколько мне известно, лишь один писатель использовал явным образом и в самом высоком смысле слова принцип подражания в искусстве; это — Мориц, написавший небольшую книжку «О подражании, творящем красоту». Недостаток этого труда в том, что Мориц, несмотря на свой воистину спекулятивный ум, не нашел никакой точки опоры в философии своего времени и заблудился в одиночестве, пойдя по неверной дороге (Irrgängen) мистицизма» (с. 91; франц. перевод, с. 397-398) ¹.

Все идеи Морица, которые Шлегель цитирует или пересказывает на следующей странице, находят у него безоговорочное одобрение. Тем не менее,

¹ О ссылках и сокращениях в данной главе см. библиографические примечания в конце главы. — *Прим. автора.*

хотя в своем предваряющем суждении Шлегель и отводит Морицу исключительное место, он все же не рекомендует идти вслед за ним по неверному пути, в целом характеризуемому как мистический. Однако такая странная оценка идей Морица еще яснее выражена в следующем отрывке из «Философии искусства» Шеллинга (заметки к курсу 1802 г.), где речь идет о центральном для Шеллинга понятии — о мифологии:

«Большой заслугой Морица является то обстоятельство, что он не только первым среди немцев, но вообще впервые представил мифологию в этой ее поэтической абсолютности. Хотя его взгляд не доведен до своего завершения и он может лишь показать, что с этими сказаниями дело обстоит так-то, но не причину и основу (Grund) этого, все же его изложение проникнуто поэтическим духом, в чем, может быть (vielleicht), можно признать влияние Гёте, который вполне выразил эти взгляды в своих собственных творениях, и, без сомнения (ohne Zweifel), пробудил их и у Морица» (V, с. 412)¹.

Мысль Шеллинга более сложна, чем мысль Шлегеля. Шеллинг начинает с предельно высокой оценки: Мориц первый не только среди немцев, но и вообще первый... (отметим также, что Шлегель и Шеллинг отводят Морицу первое место в разных областях, что еще более увеличивает заслуги последнего). Затем следует первая оговорка, но Шеллинг порицает Морица не за избыток мистицизма, а как бы за его недостаток, поскольку он не в состоянии вникнуть в суть вещей, у него недостает Grund, «основы». Но еще не окончив фразы, Шеллинг наносит второй удар, намного более коварный: если что-то и есть хорошего у Морица, то оно, по-видимому, представляет собой следы влияния Гёте; это «по-видимому» тут же превращается в «несомненно» в следующем (и последнем) предложении.

Такие совпадения требуют объяснения. Искать его я намерен у великого благодетеля как Морица, так и многих других писателей — у Гёте, чья величественная тень долгое время не позволяла как следует разглядеть тех, кого она скрывала, — в частности, Морица. Гёте встретился с Морицем в Риме в 1786 г.; он увлек его, стал его вдохновителем, сделал глашатаем своих идей (во всяком случае, так утверждают другие); он заботился о нем, когда тот заболел. После возвращения Морица в Германию Гёте пригласил его в Веймар и ввел в избранное общество, затем нашел для него место профессора в Берлине, где тот прожил четыре года, вплоть до своей смерти.

По общему мнению, Мориц был всего лишь отблеском гения Гёте, глашатаем его идей. Что это не так, можно показать на одном только примере:

¹ Цит. с небольшими изменениями по кн.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Пер. П. С. Попова. М.. «Мысль», 1966, с. 111-112. — *Прим. перев.*

«Опыт...» Морица, в котором содержатся все его важнейшие идеи, был написан в 1785 г., то есть за год до его встречи с Гёте. Откуда же возникло такое мнение? Оно принадлежит самому Гёте. Еще в своем реферате книги Морица о подражании он утверждал, что присутствовал при создании этой книги. А в «Итальянском путешествии», говоря о ней же, он выражается еще более прямолинейно: «Она родилась из наших бесед, которые Мориц использовал и переработал по-своему» (ЖА, 27, с. 254). И через тридцать лет, в заметке, озаглавленной «Воздействие новейшей философии» (1820), он по-прежнему счел нужным заявить: «В течение долгого времени я обсуждал в Риме с Морицем вопросы искусства и его теоретические потребности; небольшой печатный том и сегодня свидетельствует о нашей плодотворной безвестности в ту пору» (ЖА, 39, с. 29).

Если таково было мнение Гёте, изложенное им письменно, то какую оценку Морица могли слышать Шлегель и Шеллинг, сблизившиеся с Гёте именно в самом начале XIX в.? Представление об этих оценках можно получить, обратившись к двум другим упоминаниям имени Морица в «Итальянском путешествии». Тон Гёте по-прежнему любезен и снисходителен:

«На редкость хороший человек, но достиг бы большего, если бы время от времени ему встречались люди одаренные и способные по-доброму разьяснить ему его состояние» (ЖА, 26, с. 202-203)¹. *«У него совершенно счастливый и верный взгляд на вещи; надеюсь, у него есть еще время стать основательным (gründlich)»* (ЖА, 27, с. 94).

При чтении первой фразы возникает впечатление, что отголоском ее является высказывание Шлегеля, в котором он сожалеет об одиночестве Морица. А когда Шеллинг сокрушается по поводу отсутствия основательности (Grund), кажется, что он парафразирует второе высказывание Гёте.

Подобные похвалы, способствуя лишь сокрытию сути взглядов Морица и его истинной роли, определили необычную судьбу его идей; по одной только этой причине Мориц заслуживает того, чтобы я отвел ему особое место в своей книге.

Конец подражания

Вернемся, однако, к основной линии нашего изложения, которую мы временно оставили, чтобы рассказать о некоторых исторических фактах. Напомним, в какое неловкое положение попала эстетика в связи с понятием подражания. Оно никого не удовлетворяло, но как от него избавиться, никто не

¹ Цит. по кн.: Гёте И. В. Собрание сочинений. Т. 9. Пер. Н. Манн. М., «Художественная литература», 1980, с. 88. — Прим. перев.

знал; в двух предыдущих главах мы описали целый ряд более или менее неудачных попыток выйти из положения.

Такова была ситуация, сложившаяся, скажем, к 1750 г. Теперь перенесемся на полвека вперед и раскроем «Теорию искусства» А. В. Шлегеля на тех страницах, где он говорит о подражании. Наше впечатление будет совсем иным, ведь за это время произошел настоящий кризис, положивший начало романтизму. Немедленно бросается в глаза следующее отличие: теперь позволяют себе открыто критиковать принцип подражания; все те критические замечания или вопросы, которые я сформулировал в связи с этим принципом при рассмотрении теорий Дидро и Лессинга, а также их современников, можно найти и в трудах Шлегеля, отличающихся четкостью и яркостью формулировок.

Прежде всего Шлегель замечает, что строгое применение принципа подражания (то, что я назвал его «нулевой степенью») приводит к абсурду: если бы искусство действительно подчинялось этому принципу и ограничивалось бы созданием совершенных копий, тогда было бы непонятно, в чем же заключается его интерес по сравнению с реальным прототипом. Шлегель делает шутовское предположение, что в таком случае интерес искусства заключался бы в отсутствии всяких затруднений физического характера при восприятии модели.

«Например, превосходство нарисованного дерева над реальным состояло бы в том, что на его ветвях не могли бы завестись ни гусеницы, ни насекомые. Так жители деревень северной Голландии, блюдя чистоту, действительно не сажают настоящих деревьев в маленьких двориках вокруг своих домов; они довольствуются тем, что рисуют на окружающих дворах стенах деревья, шпалеры, зеленые беседки, которые, вдобавок, остаются зелеными и зимой. В таком случае нарисованный пейзаж позволял бы окружить себя в комнате своего рода природой в миниатюре, и можно было бы любоваться горами, не терпя жестокий холод и не взбираясь на их вершины» (с. 85; франц. перевод, с. 388).

Однако такое представление о природе искусства не только нелепо, но и ложно, ибо каждому известно, что произведение искусства подчинено условиям, не имеющим никаких соответствий в природе — предположительном предмете подражания (в данном случае Гермоген берет верх над Кратилом). Так обстоит дело со *стихом* в поэзии, с *ритмом* в музыке; то же можно сказать и о пластических искусствах; если забыть обо всех условностях, «тогда нельзя смеяться над человеком, который нашел бюст непохожим, поскольку изображенный человек, по его словам, конечно же имел руки

и ноги». Или же мы уподобимся некоему китайцу, который, «увидев картины английских художников, спросил, действительно ли персонажи такие грязные, какими они кажутся из-за игры света и тени» (с. 86-87; франц. перевод, с. 391).

Нельзя корректировать принцип подражания, внося улучшения в предмет подражания, как того желал Баттё (а в ином смысле и Дидро); когда говорят о подражании «прекрасной природе», то используют другой принцип — принцип прекрасного, не стараясь вникнуть в его суть.

«Одно из двух: или мы подражаем природе такой, какой она представляется нашему взору, и тогда она часто кажется нам некрасивой, или мы всегда изображаем ее прекрасной, но тогда это не подражание. Почему бы в таком случае, оставив в стороне природу, не сказать, что искусство должно изображать прекрасное?» (с. 85; франц. перевод, с. 389).

Этот парадокс через несколько лет сформулировал еще определеннее Шеллинг в своей речи «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807): *«Неужели тот, кто учится у природы, должен подражать ей во всем без разбора? Лишь прекрасное в ней, и из этого прекрасного лишь наиболее прекрасное и совершенное, надлежит ему воспроизводить. Теперь это основоположение стало более определенным, однако тем самым утверждается, что в природе совершенное перемешано с несовершенным, прекрасное — с тем, что лишено красоты. Как же отличить одно от другого тому, кто должен лишь покорно подражать природе?»* (VII, с. 294; франц. перевод, с. 234)¹.

Сам Шеллинг сделал выводы из этого противоречия в предыдущей своей работе, в последней главе «Системы трансцендентального идеализма» (1800). Если правилом искусства является красота, то оно воплощает в себе такую красоту, которая выше природы, ведь в ней, кроме принципа красоты, действуют и другие принципы. Следовательно, искусство вовсе не обязано подражать природной красоте. Иерархия искусства и природы оказывается перевернутой:

«Из этого ясно, как следует относиться к подражанию природе в качестве принципа искусства, ибо отнюдь не случайная красота природы должна служить нормой в искусстве, а, напротив, то совершенное, что создает искусство, должно быть принципом и нормой наших суждений о красоте природы» (III, с. 622; франц. перевод, с. 170)².

¹ Цит. по кн.: Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2-х т. Т. 2. Пер. М. И. Левиной и А. В. Михайлова. М., «Мысль», 1989, с. 54-55. — *Прим. перев.*

² Цит. по кн.: Шеллинг Ф. В. Й. Соч. в 2-х т. Т. 1. Пер. М. И. Левиной. М., «Мысль», 1987, с. 480. — *Прим. перев.*

Старое толкование принципа подражания неприемлемо. Как же тогда объяснить несомненную связь между произведениями искусства и природой? Для этого надо дать совершенно иное толкование принципа подражания. Если верить Шлегелю, то особая заслуга Морица в том и заключается, что он дал такое толкование и придерживался его в своих сочинениях.

Теория Морица

Новшество Морица было воистину радикальным: если раньше при согласовании принципа подражания с наблюдаемыми фактами довольствовались добавлением к глаголу «подражать» какого-либо наречия с ограничительным значением или (что было верхом смелости) по-иному определяли его дополнение («прекрасная природа», «идеал»), то Мориц изменил субъект действия, а вместе с тем и значение глагола. У него подражает не произведение искусства, а художник.

Если и можно найти подражание в искусстве, то его следует искать в деятельности художника: не произведение копирует природу, а художник, и делает он это в процессе создания своих произведений. Однако смысл слова *природа* не одинаков в двух случаях: художественное произведение может имитировать только *творения* природы, художник же подражает природе, понимаемой как *принцип созидания*. «Прирожденный художник, — пишет Мориц, — не удовольствуется наблюдениями над природой, он должен подражать ей, брать ее за образец и созидать (*bilden*) и творить, как она» (с. 121). Поэтому точнее говорить не о подражании, а о созидании; характерной способностью художника является его *Bildungskraft* «сила созидания (или творения)». Не случайно главный трактат по эстетике Морица носит название «О подражании, творящем прекрасное» (1788). Да, Мориц говорит о *mimesis*, но при условии, что он понимается как *poiesis* (poiesis).

Шлегель, конечно, преувеличивает, приписывая эту мысль одному Морицу. Еще до него Шефтсбери в Англии, Лессинг и Гердер в Германии стали помещать подражание между творцом и Творцом, а не между двумя творениями (это непосредственные предшественники Морица; если же мы начнем искать, кто первый сформулировал этот параллелизм, то постепенно дойдем до Эмпедокла). Они использовали очевидную аналогию между Богом — творцом вселенной и художником — автором произведения. Гердер писал даже: «Художник превратился в Бога-творца». Шефтсбери воспользовался образом Прометея, особенно уместным в данном контексте: Бог-творец становится символом художника. Мориц придерживается той же традиции; в «Учении о богах» он пишет:

«Прометей увлажнил водой землю, еще пронизанную небесными частицами, и создал человека по образцу богов, поэтому только человек поднимает свой взор к небу, в то время как остальные твари склоняют голову к земле... Вот почему в произведениях античного искусства Прометей изображается... с сосудом у ног, перед ним человеческий торс, и он лепит их [людей] из глины; кажется, будто вся мощь его мысли сосредоточена на том, чтобы довести их до совершенства» (Götterlehre, S. 24, 25)¹.

Следовательно, момент лепки оказывается важнее достигнутого результата; предпочтение отдается процессу создания произведения. Мориц пишет: «Природа прекрасного заключается в том, что его внутренняя суть находится за пределами способности мышления, она заключается в самом возникновении, становлении прекрасного» (с. 77-78). В первой половине этой фразы говорится об определенной иррациональности прекрасного, во второй ее половине прекрасное предстает в его становлении. Это предпочтение объясняет, почему в эстетике романтизма упор делается не на отношении репрезентации между произведением и миром, а на отношении выражения, которое связывает произведение и его автора.

При таком осмыслении произведение искусства и природа сходны между собой в том отношении, что и первое, и второе представляют собой завершенную целостность, целый мир, поскольку создание художественного произведения ничем не отличается от сотворения мира, и то же самое можно сказать о конечных результатах творения. Сходство теперь усматривается не в возникновении однородных форм, а в наличии тождественной внутренней структуры; соотношение составных частей одинаково, разнятся лишь размеры; произведение искусства есть не образ, а диаграмма мира.

«Поэтому прекрасная целостность, выходящая из рук создающего ее художника, является отпечатком высшей красоты, царящей в великой целостности природы» (с. 73). «Деятельная способность... постигает зависимости между предметами и с помощью того, что ей удалось постичь, она, уподобившись самой природе, создает произвольное целое, существующее в самом себе» (с. 74).

И там и здесь одна и та же структура, но она дана нам «в натуральную величину в природе, а здесь [в искусстве] — в уменьшенном виде» (с. 76). Таким образом, мы возвращаемся к учению неоплатоников о микро- и макрокосмосе.

¹ Об истории этого сравнения см. Walzel O. Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe. 2. Aufl., München, 1931. В другой книге этого же автора Grenzen von Poesie und Unpoesie, Frankfurt, 1937 анализируются основные понятия эстетики рассматриваемой эпохи в их совокупности. — Прим. автора.

При новом подходе изменяется не только содержание понятия подражания, но и его место. Свое изложение теории Морица я начал с переосмысления им понятия подражания, и сделал я это по той причине, что за отправную точку анализа мною была взята теория эстетики предшествующего периода, в которой понятие подражания занимает центральное место. По-иному обстоит дело у Морица. Как и мир, произведение искусства есть самодостаточное целое; именно в той мере, в какой оно подобно миру, оно не нуждается в сохранении с ним каких-либо связей. Поэтому центральным понятием эстетики Морица является понятие целостности, и именно целостность получает у Морица наименование прекрасного.

Идеи Морица, если их рассматривать по-отдельности, не новы, новым является их синтез. Особенно наглядно это проявляется в его понимании прекрасного; по-видимому, он первым объединил в понятии прекрасного две обычные для его эпохи идеи. Во-первых, следуя за своим учителем Мендельсоном, Мориц стремится различать эстетику и этику, прекрасное и полезное. В частности, он отказывается от определения прекрасного через доставляемое им удовольствие (как это делал И. Э. Шлегель), ибо тогда невозможно отличить прекрасное от полезного; для Морица такое определение слишком психологично и субъективно. Необходимость отделения прекрасного от полезного заставляет его дать прежде всего отрицательное определение прекрасного:

«Итак, вещь не может быть прекрасной из-за того, что она доставляет нам удовольствие, ибо тогда все полезное было бы также и прекрасным; но мы называем прекрасным то, что доставляет нам удовольствие, не являясь, собственно говоря, полезным» (с. 6).

Парадоксальным образом прекрасное ближе к бесполезному, чем к полезному: *«Понятие бесполезного, в той мере в какой оно лишено цели и смысла существования, скорее всего и теснее всего связывается с понятием прекрасного, в той мере в какой последнее также не имеет никакой цели, никакого смысла существования вне себя, но содержит в самом себе собственную ценность и цель существования»* (с. 69).

Такое сближение прекрасного с бесполезным не является определением. Прекрасное бесполезно по конкретной причине: в то время как полезное (*utile*), как о том говорит само слово¹, имеет свою цель вне себя, прекрасное не нуждается в оправдании внешнего порядка: вещь прекрасна в той мере, в какой она нетранзитивна.

¹ Франц. *utile* «полезный» того же корня, что и франц. *utiliser* или лат. *utor* «использовать». — Прим. перев.

*«Таким образом, только полезный предмет сам по себе не составляет нечто целое, законченное (Vollendetes), он становится таковым лишь при достижении своей цели во мне; иными словами, он достигает своей законченности во мне. — Напротив, при созерцании прекрасного я извлекаю цель из себя и помещаю ее в предмет; я рассматриваю его как нечто **завершенное** в себе, а не во мне; следовательно, он составляет целое сам по себе и доставляет мне удовольствие как **таковой**. . . Я люблю прекрасное скорее ради него самого, полезное же я люблю ради себя» (с. 3).*

Ср. также:

*«Прекрасное не требует цели вне себя, поскольку оно настолько совершенно само по себе, что цель его существования целиком находится внутри него» (с. 69). «Сущность прекрасного заключается в его собственной **завершенности**» (с. 79).*

В результате понятия прекрасного и целостного становятся почти синонимами:

«Понятие целого, существующего в самом себе, неразрывно связано с понятием прекрасного» (с. 71).

Утверждение о том, что всякая целостность, всякое произведение искусства имеет цель в самом себе, влечет за собой важные последствия. Вспомним противопоставление Бл. Августином двух родов деятельности — пользования предметом и наслаждения им; предмет используется ради чего-то иного, наслаждаются же им ради него самого. Но с точки зрения Августина и с точки зрения христианства в целом есть только один предмет, который можно рассматривать как конечную цель и которым можно наслаждаться: это — Бог. Теперь мы в состоянии оценить значение произведенной Морицем инверсии и ее, так сказать, политических последствий: иерархия заменяется демократией, подчинение — равенством, а всякое творение может и должно быть предметом наслаждения. На один и тот же вопрос — может ли человек быть объектом наслаждения? — Бл. Августин отвечает отрицательно, а Мориц — положительно, восхваляя достоинства человека.

*«Человек должен научиться вновь ощущать, что он существует ради себя самого; он должен чувствовать, что во всяком думающем существе целое существует ради каждой частности и точно так же каждая частность существует ради целого» (с. 15). «Никогда не следует рассматривать конкретного человека как существо только **полезное**, его следует также рассматривать как существо **благородное**, в самом себе заключающее ценность. . . Дух человека есть нечто целое, завершенное в себе» (с. 16).*

Для Морица бытие в его нетранзитивной форме становится высшей ценностью, а свой трактат «О подражании, творящем прекрасное» он завершает следующим восклицанием: *«Мы сами существуем — вот наша самая возвышенная и самая благородная мысль. — Уста смертного не могут исторгнуть более высокого слова о прекрасном, чем “оно существует!”»* (с. 93).

Однако Мориц принимает и второе определение прекрасного, которое он мог позаимствовать у Дидро или у одного из его многочисленных предшественников; согласно этому определению, прекрасное является результатом гармоничного соотношения частей, составляющих предмет. Он пишет, например: *«Чем более части прекрасного предмета связаны со всем целым, то есть с самим этим предметом, тем оно прекраснее»* (с. 72). *«Чем более необходимыми являются как отдельные части произведения искусства, так и их расположение относительно друг друга, тем прекраснее произведение»* (с. 120).

Гениальность Морица заключается в том, что два определения прекрасного вовсе не противопоставлены друг другу и не изолированы, напротив, они сочетаются и дополняют друг друга... гармоничным образом. Именно потому, что прекрасный предмет никоим образом не является необходимым, части его должны быть необходимыми по отношению друг к другу и по отношению к образуемому ими целому. Эту взаимосвязь Мориц установил уже в первом трактате по эстетике, написанном в 1785 г.:

«Там, где у предмета отсутствует полезность или внешняя цель, их надо искать в самом предмете, если он призван вызывать во мне чувство удовольствия; это значит, что я должен найти в отдельных частях этого предмета столько целесообразности, что забуду спросить себя: для чего же существует целое? Иными словами, перед прекрасным предметом я должен испытывать удовольствие исключительно ради него самого; для этого отсутствие внешней целесообразности должно компенсироваться внутренней; предмет должен представлять собой нечто завершённое в самом себе» (с. 6).

Терминология Морица не совсем устойчива; в одном случае он противопоставляет отсутствие цели ее наличию, в другом — внутреннюю и внешнюю целесообразность, однако мысль его ясна, и после него внутренняя когерентность прекрасного предмета стала рассматриваться в неразрывной связи с его внешней нетранзитивностью. Отныне два признака — наличие цели в самом предмете и его внутренняя организованность — всегда взаимосвязаны. В этом конкретном пункте эстетика Канта (в той ее части, которая обобщена в формуле «целесообразность без цели») не представляет собой никакого прогресса по сравнению с эстетикой Морица.

Еще Винкельман утверждал: «Целью истинного искусства является не подражание природе, а создание прекрасного»; правда, он не сумел сделать все выводы из своего утверждения. Только Мориц стал рассматривать искусство как воплощение прекрасного. Приведем его формулировку, в которой нашел обобщенное выражение этот новый подход: «Всякое прекрасное произведение искусства является более или менее отпечатком великого целого окружающей нас природы; оно также должно рассматриваться как *целое, существующее само по себе*; как и великая природа, оно имеет *цель в самом себе* и существует ради себя самого» (с. 122). Поэтому не случайно в самом заглавии первого трактата Морица по эстетике, напоминающем заглавие трактата Баттё, но представляющем как бы его противоположность, говорится о главенстве прекрасного в искусстве: «Опыт объединения всех изобразительных искусств и наук в понятии завершенности в себе».

Хотя искусство и природа в равной мере могут быть проанализированы с точки зрения прекрасного, тем не менее они не равноценны: произведения природы могут быть как-то *использованы*, чего нельзя сказать о произведениях искусства. Следовательно, с точки зрения прекрасного — и здесь Мориц превосхищает приведенное выше положение Шеллинга — искусство выше природы.

«Последовательное движение мыслей по направлению друг к другу или последовательное преобразование внешней целесообразности во внутреннюю, короче говоря, завершенность в себе представляется именно той целью, которой руководствуется художник при создании своего произведения. Художник должен попытаться перенести цель, которая в природе всегда внешняя по отношению к предмету, в сам этот предмет, и таким образом сделать его завершенным в себе. Тогда мы видим целое там, где ранее воспринимали лишь отдельные части, наделенные разными целями» (с. 153).

В этих высказываниях не только утверждается превосходство искусства над природой, но и формулируется закон искусства: преобразование внешней целесообразности во внутреннюю.

Ярким примером применения этого принципа к теории частных видов искусства является «Очерк немецкой просодии» (1786), где Мориц характеризует противопоставление стиха и прозы как противопоставление категорий гетеро- и автотеличности; он прибегает также к сравнению танца и ходьбы, противопоставляемых аналогичным образом (впервые это сравнение встречается у Малерба; им воспользовался также Кондильяк в своем «Искусстве письма»).

«В этом отношении речь почти подобна ходьбе. Обычная ходьба имеет цель вне самой себя, это лишь средство достижения цели, она постоянно направлена к этой цели, и для нее несущественна соразмерность или несоответственность отдельных шагов. Однако сильное чувство, например, бурная радость, заставляющая человека подскакивать, сводит ходьбу к ней самой, и отдельные шаги уже не различаются между собой тем, что каждый из них еще больше приближает нас к цели; они все равны, поскольку ходьба более не направлена на достижение какой-либо цели, а осуществляется скорее ради нее самой. Поскольку в результате отдельные шаги приобретают одинаковую важность, возникает непреодолимое желание изменить и разделить на части то, что стало по сути тождественным; таким образом и родился танец» (с. 185-186).

Как только шаги перестают служить приближению к цели, возникает внутренняя организация — мера. Подобным образом, когда слова произносятся «ради них самих», когда дискурс «оборачивается на себя», появляется стих, то есть возникает внутренняя организация, подчиняющаяся автономному закону (с. 187). Стих — это танцующая речь, ибо танец есть деятельность одновременно нетранзитивная и структурированная¹.

Внутренняя когерентность как характерное свойство произведения искусства присуща всем составляющим его стратам, следовательно, она характеризует и духовный, и материальный его аспект, его содержание и форму. Однако форма и содержание, материя и дух являются противоположностями, поэтому произведение искусства можно охарактеризовать по-иному, сказав, что в нем происходит слияние контрарных понятий, синтез противоположностей. Мориц так и поступает, и не только в отношении искусства («в трагедии высший род прекрасного образуется соположением противоположностей») (с. 203), но и в отношении мифологии, которая стала играть для него, как позднее для Шеллинга, роль, аналогичную роли искусства. Образы греческой мифологии — вершины мифотворчества — характеризуются именно таким синтетизмом, способностью объединять в себе и рельефно оттенять несовместимые противоположности.

«Тот факт, что в высшем божественном создании Минервы, как и у Аполлона, мы находим объединение полных противоположностей, делает эту поэзию прекрасной, и она становится, так сказать, языком высшего порядка, который в единственном выражении объединяет множество поня-

¹ Об этой идее Морица см. Schrimpf H. J. Vers ist tanzhafte Rede. Ein Beitrag zur deutschen Prosodie aus dem achtzehnten Jahrhundert. — In: Foerste W. & Borck H. K. (Hrsg.). Festschrift für Jost Trier zum 70. Geburtstag, Köln-Gratz, 1964, S. 386-410. — *Прим. автора.*

тий, гармонично перекликающихся друг с другом, в то время как в иных случаях они рассеяны и изолированы» (Gütterlehre, S. 101-102).

Автономия целого является необходимым условием его красоты. Это утверждение имеет парадоксальное следствие, касающееся возможности описания произведения искусства. Совершенное произведение искусства не оставляет места толкованиям, в противном случае оно не было бы совершенным, ибо тогда оно зависело бы от чего-то иного, внешнего, в то время как прекрасное определяется именно своей абсолютной автономией.

«Природа прекрасного заключается в том, что и части, и целое становятся говорящими и значащими, одна часть — всегда через другую, а целое — через самого себя; природа прекрасного заключается в том, что прекрасное само себя объясняет — само себя описывает — и, следовательно, не нуждается ни в каком объяснении или описании, кроме перста, лишь указывающего на его содержание. Если прекрасному произведению искусства, кроме указующего перста, требуется еще и особое объяснение, тем самым оно становится несовершенным, ибо от прекрасного требуется в первую очередь, чтобы оно представало перед нашим взором со всей ясностью» (с. 95).

Произведение искусства обозначает само себя посредством взаимодействия своих частей; таким образом, оно является своим собственным описанием, и это единственно адекватное описание. «Произведения изобразительного искусства являются своим собственным наиболее совершенным описанием, и они не могут быть описаны еще раз» (с. 102).

Этот факт в свою очередь влечет за собой еще более парадоксальное следствие. Если в пределах одного вида искусства (поэзия, живопись) данное произведение является единственным его возможным описанием, то при сопоставлении различных видов искусств между собой появляется новая возможность: поскольку прекрасное достигается всегда на основе одного и того же принципа, все прекрасные произведения оказываются таинственным образом тождественными; следовательно, самое прекрасное стихотворение является ipso facto эквивалентом и в то же время описанием самой прекрасной картины, и наоборот:

«При описании прекрасного словами совокупность этих слов и тот след, который они оставляют в воображении, сами должны быть прекрасны. А в описании прекрасного с помощью линий сами линии в своей совокупности должны составлять прекрасное, которое никогда не может быть обозначено иначе, как с помощью самого себя, ибо оно начинается там, где предмет и его описание становятся едиными. Следовательно, настоящие произведения поэтического искусства являются единственными настоящи-

ми словесными описаниями прекрасного в произведениях изобразительно-го искусства... В этом смысле можно сказать, что совершеннейшее стихотворение является в то же время, и без ведома самого автора, совершеннейшим описанием гениального творения изобразительного искусства. Это творение в свою очередь является воплощением или реализацией гениального творения фантазии» (с. 99-100).

В другом месте Мориц говорит о том же более кратко:

«Поэзия описывает прекрасное в изобразительных искусствах, поскольку в ней посредством слов постигаются те же связи, которые изобразительные искусства обозначают посредством рисунка» (с. 120).

Прекрасному можно уподобиться, но его нельзя перевести в другую форму. Поэзия, живопись, музыка — это «высшие языки», как называет их в другом месте Мориц; они выражают то, что находится за «пределами способности мышления» — способности, которая сама выражается с помощью слов. Художественная идея *выразима* с помощью поэзии, живописи и т. д., и в то же время ее нельзя *высказать* средствами обычного языка. Невозможность описания прекрасного следует как из сущностной его автономности, так и из своего рода необратимости языка искусства в язык слов; только искусство может выразить то, что оно выражает.

В таком случае можно сказать, что все характерные особенности произведения искусства сосредоточены в одном-единственном понятии, которое романтики позднее обозначили словом *символ*. Но Мориц использует это слово еще в старом смысле (в смысле произвольного знака); у него нет термина для обозначения этого характерного для искусства способа означивания, и он довольствуется словами: прекрасное, искусство, мифология. Зато у него есть термин для обозначения противоположного символу понятия — *аллегории* (его примеру последовали и другие романтики). Наличие морфемы *allos*¹ в этом слове объясняет неприязнь Морица к аллегории, ведь она требует обращения к чему-то иному вне ее, в то время как прекрасное есть целое, завершенное в самом себе.

«Как только прекрасный образ начинает отсылать к чему-то вне себя, обозначая его, он начинает приближаться к чистому символу [= произвольному знаку], который в действительности не связан с красотой в собственном смысле слова, как и буквы, которыми мы пишем. — Тогда цель произведения искусства находится не только в нем самом, но и вне его. — Истинно прекрасное заключается в том, что некий предмет означает и называет только самого себя, содержит в себе только то, чем он сам явля-

¹ Греч. «другой, иной». — Прим. перев.

ется, и представляет законченное в себе целое» (с. 113). «В той мере, в какой аллегория противоречит этому понятию прекрасного в изобразительных искусствах, она не может находиться в одном ряду с прекрасным несмотря на все усилия и старания; она не имеет никакой ценности, как и буквы, которыми я пишу. — “Фортуна” Гвидо с развевающимися волосами, касающаяся кончиками пальцев ноги летящего шара, является прекрасным образом не потому, что обозначает счастье и справедливость, а потому, что этот образ как целое согласован в своих частях» (с. 114).

Как и в предыдущих случаях, прекрасное (а следовательно, искусство) определяется как «завершенное в себе целое»; аллегория чужда понятию прекрасного, как и всякая другая вещь, находящая свое оправдание вне себя. Но тогда возникает еще одна проблема: Мориц допускает, что произведение искусства что-то означает, но разве не является способность отсылать к чему-то иному общей характеристикой всякого знака, а не только аллегории? Поэтому Морицу приходится выделить новый класс знаков, характеризующихся нетранзитивностью (и, поскольку знак по определению транзитивен, новым слиянием противоположностей). Произведение искусства — это «предмет, обозначающий сам себя» (но можно ли в таком случае по-прежнему говорить о значении?), оно есть результат согласования частей между собой и с целым, результат установления внутренней когерентности.

В другом месте Мориц пишет:

«Истинное произведение искусства, прекрасное стихотворение есть нечто законченное и завершенное в себе, оно существует ради самого себя, его ценность заключена в нем самом и в упорядоченном соотношении его частей; напротив, подлинные иероглифы или буквы могут быть сколь угодно бесформенными, лишь бы они обозначали то, о чем должна возникнуть мысль при их восприятии. — Надо полагать, не очень взволнован возвышенной поэтической красотой Гомера тот, кто, прочитав его, задает еще вопрос: а что означает “Илиада”?, что означает “Одиссея”? — Все, что означает стихотворное произведение, находится в нем самом...» (с. 196-197).

Иероглифы и буквы — это произвольные знаки, обозначающие нечто в силу договора; то, что позже стали называть символом, есть мотивированный знак, но это означает лишь, что между сторонами знака, равно как и между его частями, существует «упорядоченное соотношение»; эта внутренняя согласованность в свою очередь становится новой формой значения — нетранзитивного, которое порождается произведением искусства, но не может быть передано никаким словом. Отсюда бессмысленность вопроса: что означает «Илиада»? Мориц формулирует эту мысль и по-иному: «В той мере,

в какой тело прекрасно, оно ничего не должно означать и не должно говорить ни о чем *внешнем* по отношению к нему; своей внешней поверхностью оно говорит только о себе, о своей внутренней сущности, оно должно стать значащим само по себе» (с. 112). Значение в искусстве — это взаимопроникновение означающего и означаемого; всякий разрыв между ними уничтожается.

Следовательно, если иногда в искусстве и допускается аллегория, то лишь как нечто побочное, играющее вспомогательную роль.

«Если бы произведение искусства существовало лишь для того, чтобы указывать на нечто, существующее вне его, оно тем самым превратилось бы в дополнительную сущность; в действительности само прекрасное всегда является основной сущностью. — Следовательно, если имеется аллегория, она должна всегда носить подчиненный характер и возникать как бы случайно; она никогда не составляет существенной части произведения искусства и не определяет его ценности» (с. 113).

Нетранзитивное значение (будущий символ) господствует не только в искусстве; так же обстоит дело и в мифологии, которой Мориц посвятил отдельную работу («Учение о богах»)¹; ее можно с полным правом считать отправной точкой всякого исследования в области мифологии и в настоящее время. Вместо того чтобы приравнивать греческие мифы к обычному историческому повествованию или же, совершая противоположную, но симметричную ошибку, превращать их в некий каталог аллегорий, иллюстрирующих те или иные абстрактные положения, Мориц ограничивается выявлением составных частей каждого мифа и каждого мифологического образа, показывая их взаимосвязи, равно как и связи мифов между собой. Вот как он излагает свои идеи в предисловии программного характера (я цитирую перепечатку этого трактата в собрании сочинений Морица):

«Желание превратить историю античных богов с помощью всякого рода толкований в обыкновенные аллегории столь же безумное предприятие, сколь и желание превратить эти поэтические произведения в правдоподобный исторический рассказ с помощью всякого рода натянутых объяснений... — Для того чтобы не вносить никаких искажений в эти прекрасные поэтические произведения, прежде всего необходимо рассматривать

¹ О замысле и методе этой работы см. Schrimpf H. J. Die Sprache der Phantasie. K. Ph. Moritz' Götterlehre. — In: Singer H. & Wiese B. v. (Hrsg.). Festschrift für Richard Alewyn, Köln-Gratz. 1967, S. 165–192. К. Кереньи уже признал за Морицем роль основателя современной мифологии; см. его исследование Kerényi K. Gedanken über die Zeitmässigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie. — In: Studium Generale, 8, 1955, p. 272. — Прим. автора.

их как они есть, без оглядки на то, что они могут означать, и по мере возможности изучать их как целое в обобщающем ракурсе, чтобы постепенно вскрывать следы отношений и связей, даже самых отдаленных, между отдельными фрагментами, которые еще не вошли в состав целого... — В области фантазии понятие Юпитер прежде всего означает самого себя, равно как и понятие Цезарь означает самого Цезаря в ряду реально существующих вещей» (с. 196).

Именно из-за такого подхода к мифологии Шеллинг направил в адрес Морица двусмысленные похвалы, о которых мы говорили выше. От этих похвал не останется и следа, когда примерно через полвека Шеллинг напишет «Философию мифологии», которую обычно рассматривают как отправную точку современных исследований по мифологии. Однако нельзя сказать, что взгляды Шеллинга значительно отличаются в этот период от взглядов Морица, ибо он следующим образом формулирует суть своей собственной концепции мифа:

«Мифы... не имеют иного смысла кроме того, который они выражают... Принимая во внимание необходимость, с которой возникает также и их форма, она целиком принадлежит себе, то есть ее нужно понимать так, как она себя выражает, а не так, словно она думает одно, а говорит другое. Мифы не аллегоричны, а таутологичны [этот термин Шеллинг заимствовал у Кольриджа]. В мифах боги — реальные существа; вместо того чтобы быть одним и означать другое, они означают только то, чем сами являются» (II Abt., I, с. 195-196; франц. перевод, с. 237-238).

РОМАНТИЗМ

Совместное философствование (симфилософия)

В заметках и фрагментах Фридриха Шлегеля можно найти необычную мысль, выраженную различными способами: «Если соединить Виланда и Бюргера, то получился бы хороший поэт» (LN, 1103); «До сих пор у нас не было приличного автора-моралиста (подобного Гёте в поэзии и Фихте в философии). (С этой целью следовало бы объединить Якоби, Форстера и Мюллера)» (LN, 110). Эта последняя мысль была развернута и уточнена во фрагменте 449 «Атенеума»:

«До сих пор у нас не было ни одного писателя-моралиста, сравнимого с величайшими поэтами и философами. Такой писатель должен был бы объединять в себе прекрасную древнюю политику Мюллера с великой экономией вселенной Форстера и с моральной гимнастикой и музыкой Якоби; также и в манере письма он должен был бы объединять тяжелый, полный достоинства и энтузиазма стиль первого с освежающей красочностью и любезной тонкостью второго и с чувствительностью третьего, и звуки этого стиля разносились бы повсюду, словно отзвуки далекой гармонии мира разума».

Слияние отдельных индивидов с целью получения совершенных личностей действительно было одной из излюбленных идей молодого Фридриха Шлегеля. В своих мечтах он имел в виду не только авторов прочитанных книг, но и самого себя и своих друзей. (Новалис, следуя его примеру, также мечтал о коллективном творчестве). Когда результатом совместного творчества является философский труд, этот род деятельности называется совме-

стным философствованием (симфилософия); если же результатом является поэтическое произведение, то это — совместное поэтическое творчество (симпозиция). Шлегель дал более общее толкование этих понятий при рассмотрении другого примера:

«Вероятно, наступит совершенно новая эпоха наук и искусств, когда совместное философствование и совместное поэтическое творчество станут столь всеобщими и столь интимными, что уже не будет казаться странным, если дополняющие друг друга натуры будут создавать совместные произведения. Часто нельзя освободиться от мысли, что два духа, подобно двум разрозненным половинам, должны бы существовать вместе и только в связи друг с другом быть всем тем, чем они могли бы быть. Если бы существовало искусство сливать воедино индивидов или если бы пожелания критики не оставались только пожеланиями, к чему она везде дает много поводов, то я хотел бы видеть соединенными Жан-Поля и Петера Леберехта. Как раз то, что недостает одному, есть у другого. Гротескный талант Жан-Поля и фантастический склад ума Петера Леберехта в их соединении дали бы превосходного романтического поэта» (А, 125)¹.

Эти примеры свидетельствуют о том, что совместное философствование основано не на сходстве партнеров, а на их взаимодополнительности. В другом фрагменте об этом говорится еще более прямо: «Только симпатия, а не совместное философствование объединяет обычно философов, не противостоящих друг другу» (А, 112). С одной стороны, необходимо, чтобы те, кто собирается философствовать совместно, были «на высоте», как говорится в еще одном фрагменте (А, 264), то есть были бы на одном уровне; с другой стороны, необходимо, чтобы они мыслили «вопреки друг другу». Таковы оптимальные условия и для философского, и для поэтического творчества.

Хотя идея совместного философствования сама по себе привлекательна, еще более удивителен тот факт, что немецкие романтики действительно сумели (осознанно или неосознанно) осуществить ее на практике. Прежде всего, у совместного философствования романтиков была материальная база — совместная деятельность группы авторов, объединившихся вокруг журнала «Атенеум», в течение последнего пятилетия XVIII в. Кровное родство братьев Шлегелей — Августа Вильгельма и Фридриха — стало основой братства в более широком смысле; в него входили — с перерывами и с оговорками — Новалис, Шлейермахер, Шеллинг, Тик и другие. В течение пяти лет эти люди посещали одни и те же дома, общались с одними и теми

¹ Цит. по кн.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. Т. 1. Пер. Ю. Н. Попова. М., «Искусство», 1983, с. 297. — Прим. перев.

же женщинами, ходили в одни и те же музеи, вели бесконечные беседы и писали друг другу множество писем. В частности, труды, написанные самим Фридрихом Шлегелем («Разговоры о поэзии», фрагменты «Атенеума») или под его влиянием, хранят следы совместного философствования.

Этот факт реальной жизни вынуждает всякого, кто решил заняться теорией романтизма, избрать особый образ действий. Невозможно да и неинтересно излагать здесь взгляды каждого из членов группы, как я это сделал в отношении Морица. Теория одна, и у ней один автор, хотя и представленный множеством имен; дело не в том, что один автор вторит другому (это была бы только симпатия), но каждый излагает лучше остальных один из аспектов, один из разделов одной и той же теории.

Итак, я беру на вооружение то, о чем романтики лишь мечтали; более того, эти мечты я кладу в основу методики чтения их произведений, тем самым рискуя навлечь на себя двоякого рода критику.

Первый род критики принципиального характера заключается в том, что на самом деле между отдельными авторами существуют непреодолимые различия (их существование легко доказать). Сам по себе этот аргумент верен, но в данном случае не относится к делу. Спор сторонников единства романтического направления и защитников оригинальности каждого отдельного автора не имеет смысла. И те и другие правы, а их взгляды не противоречат друг другу; все дело в том, что их утверждения относятся к разным планам. Когда пытаются охарактеризовать какое-либо направление идей, прежде всего принимают во внимание их сходства и совпадения, а также их общую противопоставленность другим направлениям. Когда же возникает вопрос о месте того или иного автора в данном направлении, то, напротив, акцент ставится на его отличиях от наиболее близких к нему по духу авторов. На определенном уровне обобщения можно сказать, что Шеллинг, Шлегель и даже Зольгер — участники совместного философствования. На другом уровне они в значительной мере противоположны друг другу. Каждое из этих утверждений верно, и каждое приблизительно. Для того чтобы избежать бесплодных дискуссий, достаточно четко определить уровень обобщения, выбираемый для анализа.

Второе возражение исторического порядка, и оно заставляет пересмотреть описание совместного философствования в том виде, как оно представлено в трудах Фридриха Шлегеля. Для меня в данном случае важна не общность биографии или жизненных перипетий, которая осознавалась и самими участниками событий, а взаимодополнительность идей. Последняя не всегда совпадает с общностью чувств и намерений. По моему мнению, в

деле познания идей сыграл свою отрицательную роль такой сбивающий с толку исторический факт, как противопоставление романтиков и классиков (в немецком смысле слова), Иены и Веймара. Конечно, личные связи также имели свое значение (например, А. В. Шлегель и Шеллинг были частыми гостями у Гёте в Веймаре и встречали там радушный прием; Ф. Шлегель черпал вдохновение у Шиллера, а Гумбольдт состоял в переписке с А. В. Шлегелем); и тем не менее разница в возрасте, личное соперничество обусловили тот факт, что Гёте никогда не считал себя романтиком (романтики же в течение некоторого времени видели в Гёте совершеннейшее воплощение своего идеала). Эти биографические подробности, быть может, по-своему интересны, но для нас они не играют решающей роли; имея в виду цели нашего анализа, можно сказать, несколько огрубляя, что Гёте иногда был романтиком, а Фридрих Шлегель был им не всегда. Я попытаюсь изложить теорию романтизма в том виде, как она сложилась в Германии между 1785 г. (датой опубликования «Очерка» Морица) и 1815 г. (датой опубликования «Эрвина» Зольгера), и для меня не имеет значения, приходили ли отдельные авторы к взаимопониманию или нет. В конце концов и наименование «романтик» возникло из соображений удобства (сами авторы придавали этому слову совсем иной смысл).

Все это может показаться тривиальным. Тем не менее последствия с виду невинного поступка могут быть очень значительными. Вместо того чтобы «вновь обрести» прошлое, я его конструирую. Чтобы сделать прошлое понятным, я должен отойти от него; можно сказать, я совершаю предательство ради сохранения верности. Я не могу привести в свою защиту тот довод, что цитирую тексты в их первоизданном виде, ничего не добавляя; я их отбираю, и этого достаточно. Но я хочу выдвинуть другой контраргумент: романтическая идеология, возникнув во времена Морица, продолжает жить и в наше время; мы по-прежнему придерживаемся этой идеологии, и потому наша интуиция и наши суждения (в данном случае мои) сохраняют свою релевантность. Может быть, в рисуемом мною образе романтиков присутствую я сам, но дело в том, что и они присутствуют во мне. Итак, излагаемая мною теория романтизма не совсем совпадает с той, которая разрабатывалась и применялась во времена Фридриха Шлегеля. Я излагаю эту теорию в том виде, как мы ее формулируем сегодня, когда анализируем прошлое; некоторые ее особенности, считавшиеся в то время существенными, были забыты, а другие определились более явственно и, так сказать, выкристаллизовались с течением времени. Процесс их зарождения и развития мне и хотелось бы показать.

Процесс творчества

На примере высказываний А. В. Шлегеля мы показали, в чем заключалась романтическая критика принципа подражания. Романтики нашли в себе силы освободиться от того, что Новалис называл «тиранией принципа подражания» (VII. 288). Тот же Новалис был готов поставить музыку во главе всех искусств именно по той причине, что она не имеет подражательного характера, и если он не сделал этого, то лишь из-за того, что другие искусства, в частности, живопись, казались ему столь же мало подражательными, что и музыка. В хорошо известном фрагменте (его можно сопоставить с некоторыми страницами второй главы «Офтердингена») приводится следующее сравнение музыки и живописи:

«Музыкант изымает существо своего искусства из самого себя, и никакое подозрение, что он подражатель, не может коснуться его. Кажется, будто видимый мир все готовил для живописца и будто видимый мир есть недостижимый образец для него. В сущности же искусство живописи возникло столь же независимо, совершенно a priori, как искусство музыканта. Живописец просто пользуется бесконечно более трудным языком знаков, чем музыкант; живописец пишет, собственно говоря, глазами. Его искусство состоит в том, чтобы видеть вещи в их законосообразности и красоте. Зрение здесь является чрезвычайно активной, созидающей (bildende) деятельностью. Картина, написанная художником (Bild), есть только внутренний шифр, выразительное средство, способ воспроизведения» (III, 210)¹.

Итак, и живопись, и музыка не являются подражательными видами искусства в классическом смысле слова, ибо произведение искусства исходит от самого художника. Если и есть различие между двумя видами искусства, то оно заключается в том, что живописец начинает создавать свое произведение в некотором смысле раньше, чем композитор, а именно в момент восприятия. Верно, что живописец воспринимает образы, но само его восприятие имеет творческий характер, потому что представляет собой селективную, упорядочивающую деятельность. Язык знаков живописца (Zeichensprache в противоположность языку слов) из-за того, что его формы даны заранее, гораздо труднее использовать, когда ставится задача приспособить к субъективным и экспрессивным целям существующие образы; композитору же не нужно об этом беспокоиться. Можно вспомнить и об абстрактной живописи; в ней язык художника становится столь же «легким», что и язык композитора.

¹ Цит. по кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Изд-во писателей Ленинграда. Л., 1934, с. 128. — Прим. перев.

Искусство не подражает природе, оно и есть природа; искусство не подобно природе, а входит в нее составной частью. «Желание провести различие между природой и искусством выливается в пустую болтовню», — пишет Новалис (VII. 162) и продолжает: «искусство есть часть природы» (VII. 178). А это значит, что произведения природы так же целостны, как и произведения искусства, и подчиняются тем же принципам организации. Или, как говорит Шеллинг: «Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех частях, как и природа» (V, с. 357)¹.

Если мы все же хотим провести различие в этом плане между искусством и природой, то можем сказать только, что принципы, действующие в природе, реализуются в искусстве в более чистом, более концентрированном виде. Именно по этой причине Шеллинг готов отвести первое место искусству; при его характеристике он использует органическую метафору: *«Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение, внутренний строй, соотношения и ткань растения или вообще какого-нибудь органического существа, насколько больше должно было бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношений у тех гораздо более высокоразвитых и замкнутых в себе организмов (Gewächse), которые именуются произведениями искусства»* (V, с. 358)².

Новалис замечает, что в природе может иногда наблюдаться асимметрия и беспорядок, в то время как произведение искусства по необходимости гармонично; из этого различия и рождается функция искусства (VII, 258).

В таком случае подражание может быть плохим и хорошим; в первом случае это подражание чувственно воспринимаемой внешности, во втором — подражание принципу творения (по мнению А. В. Шлегеля, заслуга Морица заключается именно в том, что он выделил эти два вида подражания). Или, как говорит Новалис: «Подражание может быть симптоматическим и генетическим. Единственно жизненным является второе...» (III. 39). Шеллинг описывает это противопоставление более детально, однако его мысли относительно подражания развиваются в другом направлении: он выделяет новый вид подражания, цель которого — выявить в материальном духовное. В трактате «Об отношении изобразительных искусств к природе» читаем следующее:

«Художник должен в самом деле уподобляться тому духу природы, который действует во внутренней сущности вещей, говорит посредством фор-

¹ Цит. по ук. переводу П. С. Попова, с. 56. — Прим. перев.

² Там же, с. 56. — Прим. перев.

мы и образа, пользуясь ими только как символами (*Sinnbilder*), и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное. Ибо произведения, которые возникнут из сочетания пусть даже прекрасных форм (*Formen*), будут лишены красоты, так как то, благодаря чему произведение или целое действительно прекрасно, уже не может быть формой. Оно выше формы, оно — сущность, всеобщее, сияние и выражение внутреннего духа природы» (VII, с. 302; франц. перевод, с. 243-244)¹.

Художник, не довольствуясь соположением форм, должен соперничать с духом природы, выражающим себя через эти формы. Сама природа оживляется творческим порывом, а художественное творчество является продолжением работы творца природы. Новалис говорит: «Природа обладает художественным инстинктом» (VII. 162). Ему вторит Аст:

«Следовательно, художественное творчество (Bildern) в такой же мере самоцельно, как и сотворение Богом вселенной; первое так же оригинально и самодостаточно, как и второе, ибо оба вида творчества тождественны, и Бог также обнаруживает себя в поэте, как он проявляется телесно (gebildet) в видимом мире» (System, с. 8).

Перенос внимания с соотношения между формами (симптоматическое подражание) на процесс творчества (генетическое подражание) выдвигает на первый план процесс становления вообще в противоположность всему ставшему. Ф. Шлегель формулирует следующую абсолютную идею: «то, что не уничтожается само собой, не имеет никакой ценности» (LM, 226); говоря же о философии, он утверждает следующее: «Можно только становиться философом, но не быть им. Как только человек думает, что стал философом, он перестает им становиться» (A, 54). Противопоставляя древних и современных мыслителей, он положительно оценивает то, что находится в процессе становления, а не то, что стало: «В древних видна завершенная буква всей поэзии. В новых предугадывается становящийся дух» (L, 93)². Вспомним также, что излюбленные жанры романтиков — диалог и фрагмент. Первый жанр привлекает своей незавершенностью, второй является средством поиска и разработки идей, но в обоих жанрах в одинаковой мере проявляется более высокая оценка процесса творчества, чем результата.

Вильгельм фон Гумбольдт был чужд романтизму в узком смысле этого слова, причем в нескольких отношениях. Во-первых, он дружил скорее с Гёте и Шиллером, чем с Ф. Шлегелем и Шеллингом; произведения, о которых идет

¹ Цит. по ук. пер. М. И. Левиной и А. В. Михайлова, с. 61. — *Прим. перев.*

² Цит. по ук. переводу Ю. Н. Попова, т. 1, с. 285. — *Прим. перев.*

речь ниже, написаны им через три десятка лет после эпохи «Атенеума». Во-вторых, предметом рассмотрения у Гумбольдта является не искусство, а язык. Тем не менее Гумбольдт целиком принадлежит романтическому направлению в том смысле, который я придаю этому термину. Это не значит, что между ним и романтиками нет никаких различий; самое важное из них — смена предмета исследования, о чем я только что сказал. У Гумбольдта уже нет противопоставления искусства другим родам деятельности, тем более он не требует от одной формы искусства (современного ему) того, чего не было в другой его форме (в искусстве древних). От предписания он переходит к описанию, от выражения пожелания — к констатации факта. Он не требует от языка, чтобы тот был скорее деятельностью, чем продуктом, а лишь констатирует, что именно так обстоит дело в действительности, и требует от науки о языке учитывать этот факт.

Объектом науки о языке должны быть не эмпирически наблюдаемые языковые формы, а деятельность, продуктом которой они являются. Способность к этой деятельности и *есть* язык, а не произнесенные слова и фразы.

«Язык следует рассматривать не как мертвый продукт (Erzeugtes), но как создающий процесс (Erzeugung)» (VII, с. 44)¹. *«Поистине в языке следует видеть не какой-то материал, который можно обозреть в его совокупности или передать часть за частью, а вечно порождающий себя организм»* (VII, с. 57-58)².

Наблюдаемые языковые формы являются лишь видимой частью акта производства и исходной точкой для акта понимания; важен сам акт производства, а не случайная субстанция, сигнализирующая о его наличии.

«Его [языка] элемент — слово, — на котором мы можем пока остановиться ради упрощения, не несет в себе чего-то уже готового, подобного субстанции, и не служит оболочкой для законченного понятия, но просто побуждает слушающего образовать понятие собственными силами, определяя лишь, как это сделать» (VII, с. 169)³.

Формы мертвы, в то время как принцип творения — это жизненный принцип (мы по-прежнему находимся в области органических метафор):

«Ибо язык ни при каких условиях нельзя изучать как мертвое растение. Язык и жизнь суть нераздельные понятия, и процесс обучения в этой области всегда сводится к процессу воспроизводства» (VII, с. 102)⁴.

¹ Цит. по кн.: Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Пер. В. А. Звегинцева. М., «Прогресс», 1984, с. 69. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 78. — *Прим. перев.*

³ Цит. по переводу В. В. Бибихина в ук. книге, с. 165. — *Прим. перев.*

⁴ Цит. по переводу С. А. Старостина в ук. книге, с. 112. — *Прим. перев.*

Как и Шеллинг, Гумбольдт относит высказывание-результат к материальному плану, а процесс высказывания — к духовному. «Язык, будь то отдельное слово или связанная речь, есть акт духа, его подлинно творческое действие...» (VII, с. 211)¹. В другом месте о том же сказано подробнее:

«Как я уже не раз говорил выше, язык всегда обладает лишь идеальным бытием в головах и душах людей и никогда — материальным, даже будучи начертан на камне или бронзе, причем даже сила умершего языка целиком зависит от нашей способности возродить его, если только мы вообще еще способны его почувствовать. Поэтому в языке, как в непрестанном горении человеческой мысли, не может быть ни минуты покоя, ни мгновения полной остановки. По своей природе он представляет собой устремленное вперед развитие, движимое духовной силой каждого говорящего» (VII, с. 160)².

Итак, мы обнаруживаем у Гумбольдта основные положения романтиков относительно сущности произведения искусства, но перенесенные в другой план: язык — это живое существо; процесс его создания имеет большее значение, чем конечный результат. Язык — это непрерывное становление; языковые формы невозможно описать надлежащим образом, исходя из них самих; их точное описание предполагает реконструкцию механизма, результатом действия которого они являются; конкретное высказывание — это некая инстанция и одновременно отражение акта производства вообще, такого акта, результатом которого является не конкретная фраза, а весь язык. Именно об этом говорится в знаменитом отрывке из трактата «О различии строения человеческих языков» (терминологическое противопоставление *ergon* и *energeia* восходит, через Гердера и Хэрриса, к Аристотелю):

«Язык есть не продукт деятельности (ergon), а деятельность (energeia). Его истинное определение может быть поэтому только генетическим. Язык представляет собой постоянно возобновляющуюся работу духа, направленную на то, чтобы сделать артикулируемый звук пригодным для выражения мысли. В строгом смысле это определение пригодно для всякого акта речевой деятельности, но в подлинном и действительном смысле под языком можно понимать только всю совокупность актов речевой деятельности... каждый язык заключается в акте его реального порождения» (VII, с. 46)³.

Одним из наиболее важных следствий изменения ракурса рассмотрения является выдвигание на первый план процесса экспрессии (выраже-

¹ Цит. по переводу В. В. Библихина в ук. книге, с. 197. — Прим. перев.

² Там же, с. 158. — Прим. перев.

³ Цит. по пер. В. А. Звегинцева в ук. кн., с. 70. — Прим. перев.

ния) в противовес процессу подражания, или, шире, репрезентации и обозначения; подчеркивается также процесс воздействия на собеседника, или, если использовать термин, симметричной экспрессии, делается акцент на импрессию. Слова — это образы не предметного мира, а того, кто говорит; выразительная функция главенствует над репрезентативной.

«... надо абстрагироваться от того, что он [язык] функционирует для обозначения предметов и как средство общения и вместе с тем с большим вниманием отнестись к его тесной связи с внутренней духовной деятельностью и к факту взаимовлияния этих двух явлений» (VII, с. 44)¹. «Поистине язык представляет нам не сами предметы, а всегда лишь понятия о них, самодеятельно образованные духом в процессе языкотворчества» (VII, с. 90)².

Иногда Гумбольдт выражается более сдержанно: между предметами и словами связь все же существует, но она не может быть прямой и обязательно опосредуется духом носителя языка: *«... [Слово] есть отпечаток не предмета самого по себе, но его образа, созданного этим предметом в нашей душе» (VII, с. 60)³.*

Приведенные высказывания Гумбольдта показывают, что он не имеет в виду выражение исключительно индивидуальной, прихотливой субъективности, как это наблюдается в одном из позднейших вариантов романтизма, однако важность отношения выражения подчеркивается им со всей ясностью. *«Язык образуется речью, и речь — выражение мысли или чувства» (VII, с. 166)⁴. Следовательно, «язык есть орган внутреннего бытия» (VII, с. 14)⁵, следовательно, «язык открывает доступ в душу того, кто говорит» (VII, с. 178).*

Итак, основная идея этой главы эстетики романтизма заключается в том, что первостепенное значение имеет акт производства языковых форм и, следовательно, все то, что находится в процессе становления. К этой идее подводит критика классического понятия подражания и его замена понятием генетического подражания. Одним из важнейших следствий такого подхода является акцент на отношении между говорящим и языковым продуктом, между творцом и произведением.

¹ Там же, с. 69. — *Прим. перев.*

² Цит. по переводу В. В. Библихина в ук. кн., с. 103. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 80. — *Прим. перев.*

⁴ Там же, с. 162-163. — *Прим. перев.*

⁵ Там же, с. 47. — *Прим. перев.*

Нетранзитивность

В сочинениях Новалиса постоянно встречается противопоставление, которое он мог, по всей видимости, найти у Канта; это противопоставление чистых и прикладных видов искусства; первые нетранзитивны, а вторые утилитарны.

«Искусство... подразделяется... на два главных вида; один вид представляет собой искусство, которое или определяется своим предметом, или же направлено на другие центральные функции чувств посредством определенных, конечных, ограниченных, опосредованных понятий; другой вид представляет собой неопределенное, свободное, непосредственное, оригинальное, неуправляемое, циклическое, прекрасное, автономное и независимое искусство, которое воплощает чистые идеи и оживляется этими чистыми идеями. Искусство первого рода представляет собой лишь средство для достижения какой-либо цели; второй вид искусства заключает цель в самом себе, является освобождающей деятельностью духа, наслаждением духа духом» (III. с. 239).

Значимость двух видов искусства не вызывает у Новалиса сомнений. Утилитарное искусство одновременно и примитивно в том смысле, что художник еще не освободился от ограничений, накладываемых повседневными нуждами, и неестественно, поскольку он отходит от истинной природы искусства и подчиняет его внешней силе.

«Примитивный художник не придает никакого значения внутренней красоте формы, ее связности и равновесию. У него нет другой цели и желания, кроме как обеспечить выражение своего намерения; его задача — достичь понимания сообщения. То, что он хочет передать, то, что он хочет сообщить, должно быть понятно... Для искусственной поэзии характерно приспособление к цели, внешняя направленность. Язык в собственном смысле слова принадлежит к области искусственной поэзии. Его целью является конкретная коммуникация, передача определенного сообщения» (III. с. 201).

Всякую функцию внешнего характера следует запретить; это касается не только полезности в строгом смысле слова, но и, например, того эффекта, который определенного рода поэзия способна произвести на читателей (в риторике это называлось «возбуждать страсти» или «волновать»). «То, что поэзия должна избегать эффекта, для меня очевидно; аффективные реакции — это настоящая болезнь, нечто губительное» (VII. 33). Таким образом, экспрессивная, импрессионная и референциальная функция языка, объединяемые в коммуникативной функции, в целом противопоставляются другой, не имеющей названия функции, суть которой заключается в том, что язык

оценивается сам по себе. В качестве примера приводятся люди, говорящие на санскрите: «Говорят на истинном санскрите, чтобы говорить, ибо речь — их удовольствие и их сущность» (Ученики в Саисе, Т. 1, с. 37)¹. Здесь можно наблюдать, как различные положения теории романтиков, вытекая одно из другого, могут вступать в противоречие друг с другом; выразительная функция оспаривает первое место у функции, позже названной поэтической.

Итак, для Новалиса существуют два вида употребления языка. Язык в его обычном понимании имеет утилитарный характер:

«Язык в собственном смысле слова есть функция орудия как такового. Всякое орудие выражает и запечатлевает мысль того, кто им пользуется».

Но существует и другой, нетранзитивный, язык, и именно он уместен в поэзии:

*«Язык второй потенции, например, басня, есть выражение целостной мысли — и принадлежит иероглифике второй потенции — языку звуков и пиктограмм второй потенции. Он имеет поэтические достоинства и не риторичен — вторичен — когда он является совершенным выражением — когда он **звфоничен** во второй потенции — правилен и точен — когда он, так сказать, является **выражением ради выражения** — когда он, по крайней мере является не средством, — а как само по себе **совершенное произведение высшей языковой силы**» (III, 250).*

Язык может быть риторическим (как и у Канта, риторичность равнозначна орудийности) или поэтическим, то есть «выражением ради выражения».

Прекрасное не может быть полезным: «Прекрасное орудие есть противоречие в терминах» (VI. 43). В соответствии с тем же принципом отрицательно оценивается всякая музыка, имеющая отношение к чему-то вне ее: «Музыка для пения и музыка для танцев, по правде говоря, не является настоящей музыкой; это ее вырожденная форма. Сонаты, симфонии, фуги, вариации — вот настоящая музыка» (VII. 302). Чистое и истинное искусство, законное искусство — это то, которое создается ради него самого. Оно воплощается в образе: «Образ — это не аллегория, не символ чего-то иного, он — символ самого себя» (III. 174). Такова и поэзия: «Чисто поэтическая история непосредственно соотносится сама с собой, интересна только сама по себе» (III. 195). Таков и роман: «В романе... нет никакой цели; он зависит только от самого себя, в абсолютном смысле» (VIII. 280).

В небольшом сочинении, озаглавленном «Монолог» (III. 194), эти различные идеи собраны вместе; более того, Новалис показывает парадоксаль-

¹ Цит. по кн.: Новалис. Ученики в Саисе. Пер. Г. Петникова. М., 1919, с. 3. — *Прим. перев.*

ный характер нетранзитивного языка. Истинным языком признается только нетранзитивный язык, а то, что называют утилитарным (референциальным, коммуникативным, экспрессивным) языком, оказывается всего лишь неверным представлением о языке.

«Воистину говорить и писать — забавная штука; настоящий разговор — это чистая игра слов. Можно только удивляться смешной ошибке людей, которые думают, что говорят, имея в виду сами вещи. Суть же языка, заключающаяся в том, что он заботится только о себе, неизвестна никому... Если бы только можно было втолковать людям, что с языком дело обстоит точно также, как с математическими формулами: они образуют особый мир — они взаимодействуют только между собой, не выражают ничего, кроме своей чудесной природы...».

Парадокс нетранзитивного языка заключается в том, что выражения, выражающие лишь самих себя, в то же время могут быть, а точнее говоря, являются носителями глубочайшего смысла. Именно в тот момент, когда, казалось бы, человек говорит ни о чем, он говорит о многом. «Когда человек говорит, лишь бы говорить, тогда он высказывает самые великолепные и самые оригинальные истины». Как такое возможно? Здесь мы снова возвращаемся к конфликту между двумя видами подражания: при плохом подражании воспроизводятся внешние формы, при хорошем можно говорить о подражании только потому, что создаются столь же связанные и законченные произведения, что и творения природы. Язык, как и формулы математики, есть часть природы, и, чтобы выразить ее, ему не нужно обозначать ее. «Они являются частью природы лишь потому, что свободны, и только в их свободном порыве душа мира получает внешнее выражение, делая их чувствительной мерой и основой очертания вещей».

«Монолог» особенно интересен тем, что в нем Новалис идет гораздо дальше. Едва сформулировав теорию, он немедленно применяет ее к тем высказываниям, с помощью которых она была изложена. Если о вещах возможно говорить, лишь не говоря о них, как же тогда Новалис смог только что говорить о языке и о его поэтической сущности?

«Полагаю, я дал вполне ясное представление о сущности и функции поэзии; мне также известно, что ни один человек не состоянии ее понять, и я знаю, что сказал совершенную глупость, ибо я хотел что-то сказать, но у меня не получилось никакой поэзии».

Парадоксальная логика проявляется и в этом случае: если Новалису удалось произвести поэтические тексты, то произошло это не благодаря референциальным возможностям языка, а по той причине, что ни одно его выс-

казывание не связано с референтом. Сам язык высказывается через Новалиса, и он говорит себе:

«Может быть, этот речевой импульс, побуждение к говорению является верным признаком вторжения языка в меня, его воздействия на меня? Может быть, моя воля пожелала только того, что я должен был пожелать, так что в конце концов все это, без моего ведома, и есть поэзия и помогает понять тайну языка?»

Говорящий субъект — всего лишь маска, надетая единственным и постоянным субъектом высказывания — самим языком. Не писатель пользуется языком, наоборот, язык пользуется писателем: «Писатель — это человек, воодушевленный языком (Sprachbegeisterter)».

Известно, что поэтическая практика романтиков, за исключением Гельдерлина, который не входил в группу «Атенеум», отставала от их теории (можно сказать, что они создали теорию поэзии, возникшей веком позже). В серии фрагментов, озаглавленных «Общий большой репертуар», под рубрикой «Литература будущего» Новалис пишет: «Настанет прекрасная пора, когда люди не будут читать ничего иного, кроме прекрасных произведений словесного искусства. Все остальные книги суть только средства, и их забывают, как только они перестают быть необходимыми орудиями, — а в этом качестве книги сохраняются недолго» (VI. 155). В другом знаменитом отрывке он более подробно описывает прекрасные и светлые произведения будущего:

«Отрывочные, бессвязные, но вызывающие ассоциации повествования, похожие на сны. Поэмы, в которых царит лишь одна совершенная гармония, прекрасные совершенством слов, но также без всякого смысла и связи — не более двух-трех понятных строф, — словно обломки самых различных предметов. Самое большее, на что способна истинная поэзия, — иметь некий общий аллегорический смысл и воздействовать косвенно, подобно музыке и т. п.» (VII. 188).

Для Бл. Августина один Бог имеет цель в самом себе. Для романтиков любая вещь самоценна: человек, искусство, вплоть до самого незначительного слова. На смену государству со строгой иерархией, в котором господствуют абсолютные ценности, пришла буржуазная республика, где каждый вправе считать себя равным другому, и ни один человек не является средством по отношению к другому. Ф. Шлегелю удалось в краткой форме выразить суть параллельной эволюции поэзии и политики:

«Поэзия — республиканская речь, речь, которая следует своим собственным законам и имеет цель в самой себе; в ней все части — свободные граждане и имеют право приходиться к взаимному согласию» (L, 65).

Когерентность

Новалис отвергает когерентность разума в пользу когерентности сновидения и его системы ассоциаций. Обычно утверждение о наличии когерентности связано с утверждением о наличии нетранзитивности; по словам Морица, богатство внутренней целесообразности должно компенсировать отсутствие внешней. Шеллинг, характеризуя связь когерентности с нетранзитивностью, одновременно дает определение поэтического языка:

«Поэтическое художественное произведение подобно всякому другому должно быть абсолютностью в особенном, некоторым универсумом, небесным телом. Это возможно не иначе как путем обособления речи, в которой находит себе выражение произведение искусства, от целокупности языка. Но это обособление, с одной стороны, и абсолютность, с другой, невозможно без того, чтобы речь не заключала в самой себе свое собственное независимое движение и тем самым свое время подобно небесному телу; этим она отмежевывается от всего остального, причем следует определенной внутренней закономерности. Созерцаемая извне, речь развертывается свободно и независимо, и лишь в себе самой она упорядочена и подчинена закономерности» (V, с. 635-636)¹.

Теоретически можно представить себе две формы когерентности произведения. Прежде всего, это когерентность его *стратов*; в произведении можно выделить определенное число планов, характеризующих его в целом, и установить между ними, так сказать, *вертикальную* гармонию. Далее, можно выявить когерентность *сегментов* произведения; для этого непрерывный дискурс делится на части, а затем делается вывод, что каждая часть необходима и связана с другими; это, так сказать, *горизонтальная* когерентность.

На самом деле романтики не стремились различать две формы когерентности. Различия в формулировках обусловлены разнообразием приемов метафоризации и контекстов высказываний. Именно на нашу долю выпадает задача проводить различия между тем, что смешивалось, и объединять то сходное, что скрывалось за разной терминологией.

Вероятно, наиболее традиционной формой вертикальной когерентности является следующая: знаки поэзии мотивированы в противоположность знакам языка, которые произвольны. Как мы убедились, такова суть теории Лессинга; теперь же подражание, бывшее ранее наиважнейшим принципом искусства, сводится к отношению мотивации между звуками и смыслом, оказываясь лишь одной из многочисленных характеристик произведения искусства.

¹ Цит. по ук. переводу П. С. Попова, с. 341. — *Прим. перев.*

Из романтиков именно такой формы когерентности требовал от поэзии А. В. Шлегель (который знал и цитировал «Христианскую науку» Бл. Августина). В набросках к его циклу лекций «Теория искусства» можно найти следующее замечание: «Требование сходства языковых знаков с означаемым. Удовлетворение этого требования с помощью общих поэтических приемов» (с. 281). А вот та же идея в более развернутом виде:

«Как мы только что убедились, язык переходит от чистого выражения к произвольному употреблению в целях изобразительности, но когда произвольность становится его ведущей характеристикой, изобразительность, то есть связь знака с означаемым исчезает, и тогда язык становится лишь совокупностью логических цифр, пригодных для умственных исчислений. Чтобы вновь сделать его поэтическим, необходимо восстановить его образность (Bildlichkeit); по этой причине несобственное, переносное, тропологическое употребление рассматривается как существенная черта поэтического выражения» (с. 83).

Из этого отрывка видно, что А. В. Шлегель следует определенной поэтической схеме: при своем возникновении язык есть чистое выражение (развитие этой идеи мы проследили у Гумбольдта), следовательно, он мотивирован; затем он становится произвольным, но поэзия может помочь исправить этот недостаток языков. Поэзия возвращает нас к первобытному языку, и А. В. Шлегель присоединяется к мнению И.Г. Гамана, что поэзия — родной (материнский) язык человечества (сюда же относится и противопоставление Гердером естественной и искусственной поэзии):

«Из всего вышесказанного следует, что ономапопеи, метафоры, все виды тропов и олицетворение, фигуры речи, которые искусственная поэзия стремится использовать сознательно, в праязыке наличествуют сами по себе, существуют в нем с неизбежной необходимостью и даже полностью господствуют в нем; в этом и заключается элементарная поэзия, возникающая вместе с рождением языка. В этом смысле верно часто высказываемое мнение, что поэзия возникла раньше прозы; такое утверждение было бы невозможно, если бы поэзия мыслилась как некая твердо установленная художественная форма» (с. 242).

Хотя А. В. Шлегель обращает внимание на образность тропологических выражений, ясно, что для него важна не случайная визуализация, а наличие мотивации — общей характеристики ономапопеи и метафоры. Означающее должно быть как можно ближе к означаемому. То же требование может выражаться в иных терминах, и с примерами таких формулировок мы уже познакомились; я имею в виду описание произведения искусства как органи-

ческого существа, в котором отношение мотивации устанавливается не между звуками и смыслом, а между формой и содержанием. Форма органически присуща содержанию; это означает, что она не произвольна, а необходима; форма не обязательно должна иметь сходство с содержанием, но в любом случае определяется им.

Все тот же А. В. Шлегель ярче всего выразил идею органической формы и сформулировал противопоставление между органическим и механическим. Эта тема слишком хорошо известна, и я не буду на ней останавливаться¹; приведу только два особенно показательных отрывка из сочинений А. В. Шлегеля. Первый отрывок взят из его «Теории искусства»; правда, в нем говорится не о произведениях, а о соответствующих концепциях критиков (здесь происходит переход от типологии предметов к типологии курсов, произносимых по их поводу; примерно то же наблюдается у Новалиса, когда он рассматривает нетранзитивность языка). Шлегель пишет: *«Это можно назвать атомарной критикой (по аналогии с атомарной физикой), потому что в ней произведения искусства рассматриваются как некая мозаика, как старательное соединение мертвых частиц; но произведение искусства, заслуживающее этого названия, имеет органическую природу, ибо в нем частное существует только через целое»* (с. 27).

Всякое произведение искусства или, по крайней мере, всякое настоящее произведение искусства органично; это прилагательное относится, по видимому, как к вертикальной, так и горизонтальной когерентности. Органическое противостоит минеральному, как живое мертвому; от последнего всегда можно отнять какие-то части или, наоборот, сделать добавления, ибо его границы, а значит и состав произвольны.

Во втором отрывке, быть может, самом известном из всего написанного А. В. Шлегелем, сформулировано противопоставление органической и механической формы в связи с историей драмы. Приведу этот отрывок целиком:

«Форма (Form) механистична, когда она сообщается материи в результате внешнего воздействия, имеющего характер чисто случайного вмешательства без всякой связи с внутренним строением материи; так, мягкой массе придают какую-либо фигуру (Gestalt), чтобы она сохранилась после ее затвердения. Напротив, органическая форма имеет врожденный характер; она создается (bildet) изнутри наружу и достигает своей определен-

¹ Роль органических метафор в теории литературы романтизма подробно рассмотрена в книге Abrams M. H. *The Mirror and the Lamp*. New York, 1953; предметом исследования в ней в основном является английский романтизм. — *Прим. автора.*

ности вместе с полным развитием зародыша. Такие формы мы находим в природе везде, где проявляют себя жизненные силы — начиная с кристаллизации солей и минералов и кончая растениями и цветами и формированием человеческого тела. В изящных искусствах, как и в природе, этом непревзойденном художнике, истинные формы органичны, иными словами, они определяются содержанием (*Gehalt*) произведения искусства. Короче говоря, форма есть не что иное, как значимая внешность, говорящая физиономия каждого предмета, которая не изменена привходящими обстоятельствами и дает правдивое представление о сокровенной сущности (*Wesen*) этого предмета» (*Vorlesungen*, т. II, с. 109-110).

Рассмотрим подробнее некоторые утверждения, содержащиеся в этом тексте. У Шлегеля даже минералы имеют органическую форму — по крайней мере в результате такого динамического процесса, как кристаллизация. Произведения искусства ставятся в один ряд с произведениями природы. Искусство подобно природе, и ему незачем ей подражать. Механическая форма произвольна (она случайна, может быть какой угодно); органическая форма естественна (в двух смыслах слова по только что указанной причине). Форма есть скорее следствие, чем образ содержания, а это не оставляет сомнений в том, что содержание предшествует форме и занимает более важное положение, чем она.

Понятию органической формы родственно понятие *внутренней формы*¹. Внутренняя форма непосредственно связана с содержанием, которое она необходимым образом выявляет. В определенных случаях внутренняя форма становится удобным посредником между формой и содержанием, звеном, позволяющим восстановить во всем объеме отношение мотивации; внутренняя форма более абстрактна, чем форма, более структурирована, чем содержание.

Хотя об этом не было ясно сказано, до сих пор речь шла о том, что мы назвали вертикальной когерентностью. Другой вид когерентности меньше привлекал внимание, но именно его, по-видимому, имеет в виду Новалис, когда говорит о необходимой связности произведений искусства. Каждое произведение представляет собой сеть отношений между составляющими его элементами; отсюда у Новалиса частое уподобление поэзии музыке и математике (каждый из этих видов деятельности являет собой еще более яркий пример чистой внутренней когерентности).

¹ Об истории понятия внутренней формы см. Schwinger R. *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humbolt*. München, 1935 (в действительности речь идет о первых 90 страницах коллективной монографии). — *Прим. автора*.

«Язык — это музыкальный инструмент для идей... Фуга целиком логична, целиком научна. Ее можно рассматривать также с поэтической точки зрения» (VI. 492). «Алгебра — это поэзия» (VI. 244). «Писать надо так, словно сочиняешь музыку» (VII. 51).

У Новалиса можно найти и следующее высказывание обобщающего характера:

«Логика в общем смысле объединяет те же науки или имеет такие же подразделения, что и наука о языке и тональное искусство. Прикладное языкознание и прикладная логика идут навстречу друг другу и образуют высшую науку о связях (Verbindungswissenschaft)».

Произведение искусства есть всего лишь совокупность связей; в какой-то мере это и определение поэзии. «В чем, собственно, суть поэзии, нельзя определить точно. Это бесконечная и тем не менее простейшая связность» (VII. 284). Поэзия так трансформирует дискурс, что каждый из его элементов становится необходимым: «Поэзия возвышает каждый отдельный элемент, связывая его особым образом с остальной совокупностью, с целым» (III, 29). Когерентность играет в данном случае ту же роль, что мотивация у Дидро, Лессинга или А. В. Шлегеля; мотивация в свою очередь становится «горизонтальной». Отсюда один шаг до формального анализа текстов, и Новалис дал образец такого анализа, выбрав в качестве объекта изучения «Вильгельма Мейстера», то есть роман, и составил настоящий инвентарь «повествовательных возможностей». Этим был намечен переход от парадигматики к синтагматике, от сходства к партиципации, хотя для Новалиса, как и для других романтиков, идеальное отношение — это такое отношение, когда один элемент является одновременно и частью, и образом целого, когда он «входит в состав» и в то же время «имеет сходство».

Несколько побочную линию рефлексии по отношению к основному направлению романтической эстетики, однако тесно связанную с романтическими идеями относительно когерентности произведения, представляют собой размышления, касающиеся понятия герменевтического круга. Сам «круг» скорее является следствием всеобъемлющей когерентности произведения, поэтому не случайно, что теория герменевтического круга была сформулирована учеником Ф. Шлегеля и Шеллинга — Астом и их общим другом Шлейермахером. Как бы следуя идеям А. В. Шлегеля об органической критике, изложенным в приведенном выше отрывке, Аст и Шлейермахер в своей теории истолкования вовсе не противопоставляли два вида произведений — органических и механических, мотивированных и немотивированных; имплицитно или эксплицитно они допускали, что все произведения когерент-

ны; если когерентность не замечается и не выявляется, то это свидетельствует об ущербности толкования.

Аст пишет:

«Познать истинную суть вещей можно лишь тогда, когда их внешняя жизнь сводится к внутренней, к духу, когда происходит гармоничное объединение внешнего и внутреннего. Внутреннее едва ли может существовать без внешнего, и наоборот (ибо существование внутреннего можно доказать только через его внешнее выражение, а внешнее в свою очередь является не чем иным, как проявлением внутреннего, и, следовательно, предполагает внутреннее в качестве своего принципа); отделить одно от другого вряд ли возможно, они живут одной жизнью, а истина всякой жизни заключается в их единстве». (Grundriss, с. 1-2)

Итак, всякая вещь есть нераздельное единство внешнего и внутреннего, формы и содержания, и задачей познания является воссоздание этого отношения независимо от его направления (по вертикали или горизонтали):

«Истина заключается лишь в идее целого, в верном и гармоничном сцеплении всех частных инстанций в живом единстве. По этой причине только тот имеет верный взгляд на античность, кто судит о каждой конкретной вещи в духе целого» (Grundriss, с. 25).

Однако взаимная солидарность частей (сегментов или стратов) и частей с целым незамедлительно ставит перед исследователем проблему, обусловленную именно этой взаимной детерминацией: как познать нечто, если оно заранее предполагает знание чего-то иного? Шеллинг сформулировал эту проблему со всей возможной точностью в своей «Системе трансцендентального идеализма»:

«Ибо поскольку идея целого может стать ясной лишь благодаря тому, что она раскрывается в отдельных частях, а отдельные части в свою очередь возможны лишь благодаря идее целого, то здесь как будто присутствует противоречие...» (III, с. 624; франц. перевод, с. 172)¹.

Это кажущееся противоречие и было названо герменевтическим кругом. Вот как его определяет Аст:

«Но если мы можем познать дух античности в целом лишь через его проявления в произведениях писателей, и если последние в свою очередь предполагают знание нами универсального духа, то каким образом возможно познание частных, если они предполагают знание целого (и если мы можем постичь лишь частности, рассматривая их по очереди, а не сразу целое)? Тот факт, что я могу познать а, b, c и т. д. только через А, а это А в

¹ Цит. по ук. переводу М. И. Левиной, с. 481. — Прим. перев.

свою очередь только через а, в, с и т. д., представляет собой замкнутый круг, если А и а, в, с мыслятся как противопоставленные сущности, которые взаимно обусловлены и предполагают друг друга, а их единство невозможно распознать» (Grundlinien, с. 179-180).

Как выйти из этого порочного круга? Ответ Аста прост, может быть, слишком прост. Любая часть целого, — пишет он, — одновременно есть образ этого целого; целое дано нам в каждой его части, и нет нужды познавать его каким-то иным способом. Если поверить Асту, круга-то в общем и не существует.

«А не происходит от а, в, с и т. д., не состоит из них, а предшествует им, в равной мере пронизывая их всех; следовательно, а, в, с суть не что иное, как индивидуальные представления единственного А; а, в, с изначально содержатся в А; эти элементы — частные проявления единственного А, которое, таким образом, содержится в каждом элементе особым способом, и мне не нужно сначала перебрать бесконечный ряд частных инстанций, чтобы обнаружить их единство.

Только таким образом возможно познание частного через целое, и наоборот, целого через частное, ибо и то и другое даны вместе в каждой частности; постулируя а, постулирую и А, поскольку первое есть не что иное, как проявление (Offenbarung) второго, следовательно, вместе с частным мы постулируем также и целое; и чем дальше я преуспеваю в познании частного, переходя от а к в, с и т. д., тем более явным и очевидным становится для меня дух целого, тем нагляднее проступает идея целого, которая зародилась во мне еще при рассмотрении первого элемента этого ряда» (Grundlinien, 180-181).

Шлейермахер выражается в том же духе: всякий отдельный предмет предполагает знание целого, которое, однако, состоит из тех же отдельных предметов; предлагаемое им решение (оно имплицитно содержится и в высказываниях Аста), заключается в том, чтобы сначала бегло ознакомиться с целым, а затем углубиться в познание его частей. Но разве не то же самое советовал делать и Ф. Шлегель, используя в своих записях слово *циклический*? (В его записную книжку, несомненно, заглядывали Аст и Шлейермахер). «Является ли циклический метод исключительно филологическим?» «Всякое критическое прочтение... циклично». «Следует как можно быстрее добиться предчувствования целого, применяя циклический метод» (Philosophie der Philologie, с. 48, 50, 53). Шлейермахер в свою очередь замечает:

«Всякая частная вещь может быть понята только через целое и, следовательно, всякое объяснение частного заранее предполагает понимание це-

лого» (с. 160). «Даже в границах одного произведения частное можно понять только исходя из целого; вот почему беглое чтение, позволяющее получить общее представление о целом, должно предшествовать более точному толкованию» (с. 89).

Это верно для двух видов толкования, рассматриваемых Шлейермахером, — грамматического и технического. Понимание частного языкового выражения предполагает как знание всего языка (грамматики и словаря), так и всего дискурса (или всех сочинений автора)¹.

Мотивированные знаки, органическая форма и форма внутренняя, когерентность и взаимосвязь элементов поэтического произведения, герменевтический круг — вот лишь несколько разных, но общих в своей основе проявлений одной и той же идеи о необходимости внутренней когерентности. Еще раз мы убеждаемся, что характерные особенности эстетики романтизма, хотя и вытекают одна из другой, могут оказаться несогласованными и даже противоречить друг другу; например, высокая оценка когерентности произведения не всегда гармонирует с высокой оценкой его незавершенности. Вполне возможно, именно этим объясняется тот факт, что в дальнейшем когерентность и незавершенность использовались различными художественными школами. Даже среди немецких романтиков не всегда одни и те же авторы защищали одновременно оба тезиса; это не мешало им сохранять близкие отношения друг с другом и даже быть братьями; я имею в виду Августа Вильгельма и Фридриха Шлегелей.

Синтетизм

Требовать единство формы и содержания или единство материального и духовного — значит утверждать единство противоположностей. Это требование было вполне принято романтиками, и оно оказалось значительно шире требований, вытекающих из одного лишь постулата о когерентности произведения. Ф. Шлегель дал следующее определение общей идеи и вместе с тем ключевого понятия иронии: «Идея — это понятие, доведенное в своей завершенности до иронии, абсолютный синтез абсолютных антитез, постоянно воспроизводящая себя смена двух борющихся мыслей» (А, 121; вспомним об отличительных чертах симфилософии). Новалис мечтает о логике, в которой не действовал бы закон исключенного третьего: «Уничтожить принцип противоречия, быть может, есть самая высокая цель высшей логики» (VII. 180). *Синтетизм*, или слияние противоположностей является определяющей чертой эстетики романтизма.

¹ Я детально рассматриваю эти виды толкования, а также другие понятия современной герменевтики в книге «Стратегия интерпретации». — *Прим. автора.*

Более других распространению принципа синтетизма способствовал Шеллинг. У него были предшественники в длительной философской традиции, идущей от Николая Кузанского до Канта, но никто из них не отводил этому принципу такого важного места, хотя вся философия тождества покоится на нем. В контексте нашего исследования важен тот факт, что именно искусство удостоилось чести снять все противоположности; по этой причине оно оказалось на вершине философского построения, изложенного в «Системе трансцендентального идеализма»; несомненно, по этой же причине Шеллинг, будучи философом, интересовался искусством. Утверждение ведущей роли искусства имеет силу определения, и Шеллинг неоднократно возвращался к нему.

«Если художественное творчество исходит из чувства неразрешимого по своей видимости противоречия, то завершается оно, по признанию всех художников и всех тех, кто разделяет их любовь к искусству, чувством бесконечной гармонии...» (III, с. 617; фран. перевод, с. 166)¹. *«Философия исходит из бесконечной раздвоенности противоположных деятельностей, но на той же раздвоенности основано и художественное творчество, и оно полностью снимается в каждом отдельном художественном произведении»* (III, с. 626; франц. перевод, с. 173). *«Поэтическая сила... способна мыслить противоречие и осуществлять его синтез»* (III, с. 626; франц. перевод, с. 174)².

Художник исходит из противопоставления противоположностей и приходит к его снятию; признание этих двух ступеней его творческой деятельности неизбежно, и оно же позволяет дать определение гениальности:

«Гений отличается от всего того, что не выходит за рамки таланта или умения, своей способностью разрешать противоречие, абсолютное и ничем иным не преодолимое» (III, с. 624; франц. перевод, с. 172)³.

На этой же основе возможно дать определение красоты:

«В художественном произведении... бесконечное выражено в конечном. Но бесконечное, выраженное в конечном, есть красота» (III, с. 620; франц. перевод, с. 169)¹.

В искусстве снимаются все противоречия, поэтому излишне перечислять их. Однако некоторые из них более важны, чем другие. В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг особенно настаивает на противоречии между сознательным и бессознательным.

¹ Там же, с. 475-476. — Прим. перев.

² Там же, с. 483. — Прим. перев.

³ Там же, с. 482. — Прим. перев.

«Сознательная и бессознательная деятельность должны быть абсолютно едины в продукте...» (III, с. 614; франц. перевод, с. 163)². *«В произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей»* (III, с. 619; франц. перевод, с. 168)³.

В «Философии искусства» эта пара категорий сочетается с другой парой — категориями свободы и необходимости, в то же время общие положения остаются теми же.

«Искусство есть абсолютный синтез или взаимопроникновение свободы и необходимости» (V, с. 383)⁴. *«Необходимость и свобода относятся друг к другу как бессознательное и сознательное. Искусство поэтому основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности»* (V, с. 384)⁵.

Ф. Шлегель употребляет другие термины: «интенциональный» и «инстинктивный»: «В хорошем поэтическом произведении все должно быть намерение и все инстинктом. Благодаря этому оно становится идеальным» (L, 23)⁶. Подобным же образом он соотносит искусство и природу: «Завершено то, что одновременно естественно и искусственно» (A, 419)⁷; он говорит также об «этом поразительном вечном чередовании энтузиазма и иронии» (GP, с. 318-319)⁸.

Это первое противопоставление и его снятие имеют непосредственное отношение к процессу творчества; впрочем, мы уже познакомились с такой характерной чертой каждого произведения искусства, как слияние формы и содержания или материи и духа, реального и идеального и т. д. Приведем ряд высказываний на эту тему. По мнению Шеллинга, искусство источает форму и материю в их нераздельности (V, с. 360), искусство есть неразличение идеального и реального (V, с. 380). Ф. Шлегель описывает искусство как взаимопроникновение аллегории и олицетворения, которые он определяет следующим образом: «В основе олицетворения лежит следующий императив: *сделать духовным все чувственное*; в основе аллегории: *сделать чувственным все духовное*. Взятые вместе, эти категории составляют определение искусства» (LN, 221). Новалис выражается более лаконично и более общо: «В отношении человека уравнение имеет вид: тело = душа; в отношении человеческого рода: мужчина = женщина» (VI, 624).

¹ Там же, с. 478-479. — Прим. перев.

² Там же, с. 473. — Прим. перев.

³ Там же, с. 478. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 33. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 84. — Прим. перев.

⁶ Цит. по ук. переводу Ю. Н. Попова, т. 1, с. 280. — Прим. перев.

⁷ Там же, с. 313. — Прим. перев.

⁸ Там же, с. 391. — Прим. перев.

О взаимопроникновении мужского и женского начала говорит и Шеллинг; он утверждает даже, что единственной причиной кастрации в античности было желание создать для искусства такие предметы, которые позволили бы ему достичь наивысшего совершенства.

«Помимо общего уменьшения отдельных частей [тела] греческие художники стремились также подражать в искусстве тем смешанным фигурам, наполовину мужским и наполовину женским, которые создавала азиатская изнеженность путем оскотления мальчиков в нежном возрасте; таким образом художники воспроизводили до некоторой степени состояние нераздельности и тождества полов, каковое относится к наивысшему, чего может достигнуть искусство, и состоит в своего рода равновесии, которое есть не простое уничтожение, но действительное слияние обоих противоположающихся характеров» (V, с. 615-616)¹.

Более всего Шеллинг настаивает на снятии в искусстве противоположности общего и частного. *«По-себе-бытие поэзии то же, что и всякого искусства, это изображение абсолютного, или универсума в некотором особенном»* (V, с. 634)². Каждая часть произведения является одновременно и его целым.

«Это и есть как раз то соединение особенного с общим, которое мы обнаруживаем в каждом органическом существе, как и в любом поэтическом произведении, в котором, например, каждый отдельный образ есть служебная часть целого, и все же он при полной законченности произведения опять-таки сам по себе абсолютен» (V, с. 367)³.

Художественный способ означивания заключается в этом взаимопроникновении общего и частного (в данном случае означаемого и означающего): *«Ибо требование абсолютного художественного изображения таково: изображение под знаком **полной неразличимости**, то есть именно такое, чтобы общее всецело было особенным, а особенное в свою очередь всецело было общим, а не только обозначало его»* (V, с. 411)⁴.

Противопоставление общего и частного в свою очередь соотносится с несколькими другими противопоставлениями, как, например, противопоставлением духа и материи, идеального и реального, истины и действия:

«Можно сказать: красота дана всюду, где соприкасаются свет и материя, идеальное и реальное. Красота не есть ни только общее или идеальное

¹ Цит. по ук. переводу М. И. Левиной, с. 320. — Прим. перев.

² Там же, с. 339. — Прим. перев.

³ Там же, с. 65-66. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 110. — Прим. перев.

(оно = истине), ни только реальное (оно проявляется в действовании). Таким образом, она есть лишь совершенное взаимопроникновение того и другого» (V, с. 382)¹.

Итак, романтическому умонастроению свойственно стремление к слиянию противоположностей любого рода, о чем свидетельствует следующее несколько хаотичное перечисление А. В. Шлегеля: «романтики осуществляют самое полное слияние всех противоположностей, природы и искусства, поэзии и прозы, серьезного и шуточного, воспоминания и предчувствия, духовности и чувственности, земного и божественного, жизни и смерти» (Vorlesungen, II, с. 112). О том же говорит и Новалис: «Это полные одухотворенности сплавы, например, еврея и космополита, детства и мудрости, разбоя и благородства души, гетеризма и добродетели, излишка и недостатка рассудительности в наивности и т. д. до бесконечности» (t. I, с. 365). Ф. Шлегель сумел применить к самому себе иронический аспект этого принципа: «Для духа так же смертельно обладать системой, как и не иметь ее вовсе. Поэтому он должен решиться и на то, и на другое» (A, 53).

Такая высокая оценка слияния сущностей по сравнению с их отдельностью имела важные следствия для романтической системы жанров. Позиция Ф. Шлегеля, который занимался этим вопросом больше других, характеризуется двойственностью: с одной стороны, храня верность учению Лессинга, он признает наличие ограничений, накладываемых литературной формой на конкретное произведение искусства; однако, с другой стороны, он высоко оценивает неизбежную оригинальность каждого произведения, предвосхищая тем самым крайнюю позицию Б. Кроче: «Есть только один род современной поэзии или же бесчисленное их количество. Каждая поэма — особый жанр» (LN, 1090). Именно его восхищение синтетизмом заставило склониться чашу весов в пользу устранения жанров: на вершину поэтической пирамиды он поместил один только жанр, который, однако, представляет собой сплав всех других жанров, чистых или смешанных; это — роман в романтическом его понимании. «Роман представляет собой смесь всех родов поэзии: естественной поэзии, лишенной искусственности, и смешанных жанров искусственной поэзии» (LN, 55). Смешение не ограничивается рамками одной художественной литературы, оно охватывает все виды дискурса.

«Вся история современной поэзии — это непрерывный комментарий к краткому курсу философии; всякое искусство должно стать наукой, а всякая наука — искусством, поэзия и философия должны соединиться» (L, 115)².

¹ Там же, с. 81. — Прим. перев.

² Цит. по ук. переводу Ю. Н. Попова, т. 1, с. 287. — Прим. перев.

Сам термин *романтизм* определяется в связи с синтезом противоположностей. «Романтическое» (во времена Ф. Шлегеля этим словом характеризовалось христианское искусство и искусство Возрождения в противопоставлении греческому искусству), конечно, определяется в его отношении к «классическому», и обе категории имеют отношение к слиянию противоположностей, хотя это отношение различно. И в данном вопросе основополагающее значение имеют высказывания Шеллинга, который противопоставляет не классическое и романтическое, а природу и искусство; и там и здесь происходит слияние противоположностей, но в природе слияние как бы предшествует разделению противоположностей, получая наименование *синкретизма*, в то время как сплав, осуществляемый в искусстве, следует за разделением противоположностей; это явление я называю *синтетизмом*. В «Системе трансцендентального идеализма» Шеллинг пишет:

«От органического продукта природы произведение искусства отличается в основном следующим: в органическом существе представлено еще не разъединенным то, что в художественном произведении выступает, правда, после разъединения, но уже в единстве...» (III, с. 621; франц. перевод, с. 170)¹.

А в «Философии искусства» он пишет следующее:

«Органическое произведение природы представляет в еще не разделенном виде ту же неразличимость, которую произведение искусства изображает после разделения, но опять-таки как неразличимость» (V, с. 384)².

Наиболее популярная формулировка различия между классиками и романтиками принадлежит А. В. Шлегелю; это различие скалькировано с различия между природой и искусством, как его сформулировал Шеллинг. Классики остаются в сфере синкретизма, а романтики практикуют синтетизм.

«Греческим идеалом человечества было совершенное согласие и пропорциональность всех способностей, естественная гармония. Напротив, люди нового времени осознали внутреннее раздвоение, которое делает достижение такого идеала невозможным. Поэтому в своей поэзии они стремятся примирить, полностью слить эти два мира, между которыми мы ощущаем себя раздвоенными — мир духовный и мир чувственный... В греческом искусстве и поэзии существует изначальное неосознаваемое единство формы и материи; люди нового времени, в той мере в какой они сохраняют верность своему особому духу, стремятся достичь внутреннего взаимопроникновения двух начал как двух противоположностей» (Vorlesungen, I, с. 26).

¹ Цит. по ук. переводу М. И. Левиной, с. 479. — Прим. перев.

² Цит. по ук. переводу П. С. Попова, с. 83. — Прим. перев.

Такое определение людей нового времени, или романтиков вызывает определенные затруднения; их возможно предвидеть в теории, и они обязательно возникают на практике. Романтизм определяется как снятие всех противоположностей, но на своем пути он неизбежно сталкивается с противопоставлением классического романтическому; если он поглощает и то и другое, то возникает один из тех парадоксов, которые так хорошо умел объяснять Б. Рассел: множество фигурирует в качестве одного из своих элементов. Такая всеядность имеет очевидные печальные последствия: становится невозможным провести различие между классиками и романтиками, и сам термин *романтик* лишается всякого смысла. Подобная трансформация понятия романтизма наблюдается, в частности, у Ф. Шлегеля. «В своем «Разговоре о поэзии» устами одного из персонажей, Марка, он определяет «высшую цель всякой поэзии» как «гармонию классического и романтического» (с. 346), а устами другого персонажа, Антонио, он утверждает превосходство романтизма и в то же время его распад: «Всякая поэзия должна быть романтической» (с. 335).

Несказуемое

Искусство выражает нечто, чего нельзя высказать никаким иным способом. Это положение романтики чаще использовали в качестве типологической характеристики своего учения, а не в качестве мистического кредо (хотя такое тоже бывало). Ф. Шлегель постарался отделить себя от тех, кто под предлогом способности искусства выражать только то, что оно выражает, отказывался от любого анализа поэтического факта:

«Если некоторые мистически настроенные любители искусства, считающие всякую критику расчленением, а всякое расчленение разрушением удовольствия, мыслили бы последовательно, то восклицание “черт возьми!” было бы наилучшим суждением о самом великолепном произведении искусства. Впрочем, есть критики, которые и не говорят ничего иного, но выражаются при этом гораздо более пространно» (L, 57).

Так же категоричен в своих суждениях Новалис:

«Я убежден, что холодные методические рассуждения и спокойное моральное чувство быстрее приведут нас к истинным откровениям, чем фантазия, способная привести нас лишь в царство привидений, в этот антипод истинного неба».

В «Гейнрихе фон Офтердингене» он устами Клингсора говорит следующее: *«...умеренная, живительная теплота поэтической души прямо противоположна дикому жару болезненного сердца. Такой пыл ничтожен, оглушите-*

лен и мимолетен; теплота же поэта ясно разграничивает все образы, способствует развитию самых разнообразных обстоятельств и становится вечной в самой себе» (т. I, с. 166)¹.

Когда мы подходим к вопросу о неизрекаемости содержания произведения искусства, трудно удержаться от того, чтобы не привести следующий отрывок из «Критики способности суждения» Канта, в котором он рассуждает об эстетических идеях — важнейшем понятии его системы: «Красотой вообще (все равно будет ли она красотой в природе или красотой в искусстве) можно назвать выражение эстетических идей...» (с. 149)².

Следовательно, «эстетические идеи» составляют содержание произведения искусства. Но что такое эстетическая идея?

«...Под эстетической же идеей я понимаю то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, то есть никакое понятие, не может быть адекватной ему и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным» (с. 143-144)³. *«Одним словом, эстетическая идея есть присоединенное к данному понятию представление воображения, связанного в своем свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти ни одного выражения, которое обозначило бы определенное понятие и которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой»* (с. 146)⁴.

Я не буду рассматривать место этой категории в понятийной системе Канта. Достаточно ограничиться указанием на следующие особенности эстетической идеи. Эстетическая идея — это то, что выражается искусством; то же самое нельзя сказать ни на каком ином языке; искусство выражает то, чего нельзя сказать с помощью языка; эта изначальная невозможность обуславливает компенсаторную деятельность, когда говорят не о том, чего невозможно высказать, а о бесконечном количестве побочных ассоциаций, вызываемых основной, неизрекаемой, идеей. Эстетическая идея, ускользая от языка, в действительности отводит ему завидную роль по причине своей неисчерпаемости; в результате мы приобретаем там, где думали, что потеряли.

¹ Цит. по кн.: Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. Пер. З. Венгеровой и В. Гиппиуса. Пб., Госуд. изд-во, 1922, с. 105. — *Прим. перев.*

² Цит. по ук. пер. Н. М. Соколова, с. 337. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 330. — *Прим. перев.*

⁴ Там же, с. 333. — *Прим. перев.*

Формы, передающие эстетические идеи, называются эстетическими атрибутами.

«Те формы, которые не составляют самого изображения данного понятия, а только выражают в качестве побочных представлений воображения связанные с ним следствия и родство этого понятия с другими, называются (эстетическими) атрибутами предмета, понятие которого как идея разума не может быть изображено адекватно» (с. 144-145)¹.

Показательна терминология, используемая Кантом для обозначения связи между неизрекаемым понятием и формами, которые вызывают представление о нем: «следствия», «родство»; в другом месте он говорит, что эта связь действует «всегда по законам аналогии» (с. 144). Как здесь не вспомнить тропологическую матрицу риторики, основанную на категориях партиципации, причинности, сходства.

Хотя материалом поэзии является язык, она наделена эстетическими атрибутами и потому может выражать эстетические идеи, недоступные самому языку; в рамках языка поэзия — это то, что позволяет высказывать несказуемое.

«Изящное искусство делает это не только в живописи или ваянии (где обычно и употребляется название атрибутов), и поэзия, и красноречие заимствуют дух, оживляющий их произведения, исключительно у эстетических атрибутов предмета, сопутствующих логическим и придающих воображению размах, при котором мыслится, хотя и в неразвитом виде, больше, чем можно выразить одним понятием, стало быть одним термином» (с. 145)².

Поэтический язык (искусство в языке) противопоставляется непозитическому языку избытком смыслов, хотя это избыток и не обладает четкостью и эксплицитностью логических атрибутов и понятий. Или же, как говорит Кант, поэтический язык «возбуждает массу невыразимых словами ощущений и побочных представлений» (с. 145)³. Множественность вторичных представлений восполняет недостачу основного; логический язык адекватен, поэтический язык таковым не является, но благодаря множественности смыслов он может выразить несказуемое. Вместе с тем это и определение гения (оно отличается от определения Шеллинга).

Среди немецких романтиков более всего близок к традиционному представлению о романтической личности Вакенродер; романтик сентиментален, иррационален и превыше всего ценит искусство. Вовсе не случайно

¹ Там же, с. 332. — Прим. перев.

² Там же, с. 332. — Прим. перев.

³ Там же, с. 333. — Прим. перев.

именно у этого ученика Морица мы находим наиболее пространные рассуждения об искусстве как о выражении несказуемого. Впрочем, не только искусству отводится наивысшее место среди различных видов человеческой деятельности, оно делит это место с религией. Сравнение искусства с религией присутствует во всех сочинениях Вакенродера, поскольку общей для них является иррациональность.

Иррациональный характер произведения искусства проявляется в течение всего процесса его создания и потребления; создатель произведения никогда не в состоянии объяснить, каким образом он смог создать ту или иную форму, потребитель же никогда не сможет понять ее до конца. Однако сильнее всего иррациональность акцентируется при характеристике самого произведения искусства. Иногда саму природу уподобляют искусству, и происходит это по той причине, что оба являются «чудесными языками», противостоящими бедному языку слов.

Словесный язык может выражать лишь рациональное, земное, видимое. *«При помощи слов мы владеем все кругом земным; при помощи слов без больших усилий нам удастся приобрести все земные сокровища. Только невидимое, что витает над нами, не могут слова низвести к нам в души»* (с. 171)¹. *«...Язык может лишь убого исчислить и назвать их [волн потока] многообразии, но не изобразить последовательные превращения воды»* (с. 367)².

Язык слов не позволяет схватить невидимое и непрерывное: язык — это «гробница яростных страстей нашего сердца» (с. 367)³. Поэтому он абсолютно непригоден для описания произведений искусства. «Мне думается, что прекрасную картину описать вовсе невозможно; ибо в то самое мгновение, когда мы скажем об этом более одного слова, наше воображение отлетает от доски и само по себе витает в воздухе» (с. 133)⁴.

Напротив, искусство (и природа) позволяют людям «охватить и постигнуть небесные предметы во всей их славе» (с. 171)⁵. Искусство выражает «таинственные вещи, которые я не могу передать словами» (с. 173)⁶. Эти таинственные или небесные предметы, эквивалентные «эстетическим идеям» Канта, составляют содержание произведений искусства, следовательно, их невозможно постичь разумом, для него они так и остаются чем-то

¹ Цит. по кн.: Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. Пер. С. С. Белокрыницкой. М., «Искусство», 1977, с. 66. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 175. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 174. — *Прим. перев.*

⁴ Там же, с. 53. — *Прим. перев.*

⁵ Там же, с. 66. — *Прим. перев.*

⁶ Там же, с. 67. — *Прим. перев.*

смутным, таинственным и не поддающимся описанию. Музыка создает впечатление чего-то смутного и неопишуемого (с. 359), ее язык темен и таинствен (с. 249). Язык искусства непереводем на язык слов (с. 343), и Вакенродер восклицает:

«Чего хотят они, робкие и исполненные сомнений, любомудры, требующие, чтобы им объясняли словами многие сотни музыкальных пьес, и не могущие примириться с тем, что не все имеет выражаемое словами значение? Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести в слова то, что выше слов?» (с. 367)¹.

Как и у Канта, невозможность передать словами содержание произведений искусства, непереводемость художественного произведения в какой-то мере компенсируется множеством его толкований, которые можно продолжать бесконечно.

«Прекрасная картина — это не параграф учебника, который я, когда без особого труда проникну в смысл слова, оставляю как ненужную шелуху; наслаждение великими произведениями искусства продолжается вечно, не прекращаясь. Нам кажется, что мы проникаем в них глубже, и тем не менее они все время снова и снова волнуют наши чувства, и мы не видим никакой границы, достигнув которой мы бы считали, что наша душа исчерпала их» (с. 199)².

Таким образом, существование несказуемого ведет к излишнему обилию слов, к выходу означаемого за пределы означающего.

Вряд ли стоит напоминать, что Вакенродер не испытывает никаких колебаний по поводу того, какому языку отдать предпочтение. Он счастлив только тогда, когда попадает «в страну музыки, в страну веры, где все наши сомнения и страдания теряются в звучащем море, где мы не забываем людской гомон, где у нас не кружится голова от пустой болтовни, от путаницы букв и иероглифов и где сразу легким прикосновением врачуетесь весь страх нашего сердца» (с. 329)³.

Положение о том, что выраженное искусством не может быть передано словами повседневного языка и потому возникает возможность бесконечных толкований, характерно и для «Атенеума». И это не удивительно: утверждение о непереводемости поэзии согласуется с утверждением о ее нетранзитивности; положение о неисчерпаемости поэтического смысла согласуется с природой поэзии, постоянно находящейся в становлении, и с ее органическим характером. Ф. Шлегель постарался описать оба элемента

¹ Там же, с. 174. — Прим. перев.

² Там же, с. 76. — Прим. перев.

³ Там же, с. 161. — Прим. перев.

этого отношения — искусство и его содержание, и пришел к мысли, высказанной еще Оригеном и Климентом Александрийским: о божественном можно высказываться только косвенным образом (так, Ориген писал: «Существуют материи, значение которых не может быть надлежащим образом изложено абсолютно никаким словом человеческого языка»; О началах, IV, 3, 15; Климент: «Все, кто рассуждали о божественном — и варвары, и греки, — утаивали начала вещей и сообщали истину с помощью загадок, символов, а затем аллегорий, метафор и других аналогичных приемов; таковы оракулы греков, и Апполона Пифийского не зря называли “уклончивым”»; Стромата, V, 21, 4). В «Разговоре о поэзии» Ф. Шлегеля один из персонажей, Людовико, заявляет: «Высшее, именно потому, что оно невыразимо, можно высказать только аллегорически» (с. 324)¹; ему вторит Антонио: «божественное может выразить себя в сфере природы лишь косвенным путем» (с. 334²; в другом варианте этого текста «божественное» заменено на «чисто духовное»). В одной из рукописных заметок даже устанавливается взаимосвязь между косвенным, или аллегорическим способом выражения и божественным содержанием сообщения: смысл аллегории необходимым образом причастен к божественному (необходимо отметить, что у Ф. Шлегеля термин *аллегория* имеет обобщающий смысл и не противопоставляется, как у других романтиков, *символу*): «Всякая аллегория обозначает Бога, и о Боге можно говорить только аллегорически» (XVIII, V. 315). Подобное содержание, называемое Вакенродером «небесным», передается не только с помощью искусства, но и с помощью всякого косвенного, или аллегорического выражения. Следовательно, с одной стороны, «всякое произведение искусства есть намек на бесконечность» (XVIII, V. 1140), с другой — «символы суть знаки, представления элементов, которые сами по себе непредставимы» (XVIII, V. 1197). Соответственно, косвенный способ выражения не просто присутствует в поэзии, он является ее конструктивным признаком.

«Аллегория находится в центре поэтической игры и видимости» (XVIII, IV. 666). *«Аллегория, символика, олицетворение, а также симметрия и риторические фигуры суть принципы поэзии, а не ее элементы: элементы — это мертвая масса»* (XVIII, IV. 148).

Обычный язык не в состоянии достичь таких высот, поэзия непереводаема в прозу, и *критика искусства* есть противоречие в терминах. «Критика поэзии бессмысленна», — пишет Новалис (VII. 304). Вернее, критика возможна, но, как полагал Мориц, при условии, что она сама станет поэзией, музыкой, живо-

¹ Цит. по ук. переводу Ю. Н. Попова, т. 1, с. 394. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 402. — *Прим. перев.*

писью: «...о поэзии, собственно, можно говорить только поэзией»; «...теория романа сама должна бы стать романом»¹, — утверждают участники «Разговора о поэзии», а в «Лицее» Ф. Шлегель утверждает следующее:

«Поэзию может критиковать только поэзия. Если само суждение об искусстве не является произведением искусства, — либо по материалу, изображая необходимое впечатление в его становлении, либо благодаря художественной форме и свободному тону в духе древней сатиры, — то оно не имеет гражданских прав в царстве искусства» (I, 117)².

Поскольку искусство выражает несказуемое, его толкование бесконечно. По мнению Шеллинга, «каждое истинное произведение искусства как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом» (III, с. 620; франц. перевод, с. 168-169)³. Для А. В. Шлегеля «непоэтический взгляд на вещи — это такой взгляд, когда считается, что они упорядочиваются при их восприятии органами чувств и установлениями разума; поэтический взгляд — это такой взгляд, когда вещи постоянно истолковываются и в них видят неисчерпаемую фигуральность» (Die Kunstlehre, с. 81). Итак, суть поэзии заключается во множественности смыслов.

Атенеум 116

«[1] Романтическая поэзия — это прогрессивная универсальная поэзия. [2] Ее предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. [3] Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество — поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором. [4] Она охватывает все, что только есть поэтического, начиная с обширной системы искусства, содержащей в себе в свою очередь множество систем, и кончая вздохом, поцелуем, исходящим из безыскусной песни ребенка. [5] Она способна настолько теряться в изображении, что можно подумать, будто характеристика всевозможных поэтических индивидов — это все для нее. И все же нет никакой другой формы, более пригодной для полного выраже-

¹ Там же, с. 366, 405. — Прим. перев.

² Там же, с. 288. — Прим. перев.

³ Цит. по ук. переводу М. И. Левиной, с. 478. — Прим. перев.

ния духа автора, так что некоторые художники, желавшие всего лишь написать роман, изображали при этом и самих себя. [6] Только она, подобно эпосу, может стать зеркалом всего окружающего мира, образом эпохи. [7] И она в наибольшей степени способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим, свободная от всякого реального и идеального интереса, вновь и вновь потенцируя эту рефлексию и как бы умножая ее в бесчисленном количестве зеркал. [8] Она способна к высшему и многостороннему развитию, двигаясь не только изнутри вовне, но и обратно — извне вовнутрь; все, что должно предстать целым в ее созданиях, организуется ею подобным во всех своих частях, благодаря чему перед ней открывается перспектива безгранично возрастающей классичности. [9] Романтическая поэзия в искусстве — то же, что ум в философии и общение, дружба и любовь в жизни. [10] Другие виды поэзии завершены и могут быть полностью проанализированы. [11] Романтическая же поэзия находится еще в становлении, более того, самая ее сущность заключается в том, что она вечно будет становиться и никогда не может быть завершена. [12] Она не может быть исчерпана никакой теорией, и только пророческая критика могла бы отважиться охарактеризовать ее идеал. [13] Единственно она бесконечна и свободна и признает своим первым законом, что воля поэта не терпит над собой никакого закона. [14] Только романтическая поэзия есть нечто большее, чем разновидность поэзии, — это как бы само искусство поэзии, ибо в известном смысле всякая поэзия есть или должна быть романтической»¹.

Фрагмент 116 «Атенеума» написан Ф. Шлегелем, и его обычно рассматривают как манифест романтизма. Я воспроизвел его полностью, поскольку в нем в концентрированном виде присутствует все характерные черты эстетики романтизма, перечисленные мною выше².

Какова композиция этого фрагмента? Фраза [1] является определением романтической поэзии, в ней фигурируют два многозначительных термина: *универсальный* и *прогрессивный*. Во фразах [2] - [8] содержится комментарий к термину *универсальный*; фразы [8] - [13] толкуют термин *прогрессивный*. В последней фразе [14] снова содержится общее определение предмета; в некотором смысле она построена в том же ключе, что и фраза [1].

Термин *универсальный*, толкуемый во фразах [2] - [8], употреблен здесь в смысле, близком тому, который я придал термину *синтезизм* (и попутно

¹ Цит. по ук. переводу М. И. Левиной, с. 478. Нумерация высказываний принадлежит Ц. Тодорову. — *Прим. перев.*

² Построчный комментарий к фрагменту 116 можно найти во введении ко второму тому *Kritische Ausgabe*, S. LIX-LXIV, написанном Гансом Эйхнером. — *Прим. автора.*

термину *непереходность*): романтическая поэзия универсальна в том смысле, что она выходит за пределы обычных противопоставлений. Приводится несколько градуированных примеров. Прежде всего, в рамках самой романтической поэзии происходит синтез всех поэтических жанров, включая искусственную и естественную (народную) поэзию; затем, на следующей ступени, осуществляется синтез различных видов дискурсов (поэзия является всего лишь одним из них) — синтез поэзии, красноречия, философии или же поэзии и прозы. Затем мы выходим за пределы языка, поскольку говорится о синтезе поэзии и жизни, формы и материи, духа и интуиции или — в сфере творчества — гения и критического духа. Шлегель попутно устранил древнее различие между поэзией и не-поэзией, заново определив саму поэзию: существует непрерывный переход от вздоха ребенка, который тем самым приобщается к поэзии («поэтизирующее дитя»), и кончая самыми сложными поэтическими построениями; таким образом, поэзия рассматривается в своем генезисе начиная с самых элементарных форм дискурса.

Во фразе [5] рассматриваются два другие противопоставления, характерные для романтической поэзии; трудность ее толкования проистекает из того, что сам способ выражения Шлегеля причастен к тому чередованию противоположностей, о котором он говорит. Прочитав главное предложение («Она способна настолько теряться в изображенном») и начало придаточного («что можно подумать...»), мы могли бы ожидать следующего продолжения: «будто ее единственной и конечной целью является изображение мира, а не выражение индивидуального»; однако Шлегель, делая вид, что такое начало полностью противоречит тому, о чем он только что говорил (то есть объединению противоположностей), продолжает: «будто характеристика всевозможных поэтических индивидов — это все для нее». Та же инверсия происходит и во втором предложении: после слов «И все же нет никакой другой формы, более пригодной для полного выражения духа автора» можно ожидать, что будет сказано: «так что тот художник, который хотел изобразить только себя, случайно написал роман»; однако продолжение снова следует в перевернутом виде: «так что некоторые художники, желавшие всего лишь написать роман, изображали при этом и самих себя». Такой ход мыслей, если угодно, противоречит логике, но такова и романтическая поэзия, и Шлегель находит средство изобразить то, о чем он говорит. Тем самым он снимает противопоставление выражения и подражания, (субъективной) прозрачности и непрозрачности.

Далее Шлегель использует более условные формы выражения: поэзия движется изнутри вовне и обратно (подобным же образом она представляется как синтез олицетворения и аллегии); одновременно утверждается

«реализм» и «формализм» произведения, «витающего между изображением и изображающим». Банальная на первый взгляд метафора искусства как зеркала мира, которая появляется в [6], изменяет свой смысл в [7]; ведь «бесчисленное количество зеркал» возникает только тогда, когда одно зеркало ставится против другого. Но тогда получается, что мир является отражением самого себя? Нетранзитивность искусства упоминается мимоходом: искусство «свободно от всякого интереса».

Во фразе [8] Шлегель переходит от «универсального» к «прогрессивному». Но до этого он упоминает вскользь другое каноническое свойство романтической поэзии — внутреннюю связность, которая обусловлена как сходством между частями произведения, так и их интеграцией в единое целое. Вот тут и совершается переход к «неограниченному росту», о котором говорится, что он характеризует «классицизм», вовсе не противопоставляемый романтической поэзии.

Во фразах [8] - [13] Шлегель приводит характеристики, которые выше я обозначил как «процесс творчества» и «выражение несказуемого»; Шлегель считает их взаимосвязанными. Witz, любовь и поэзия, каждая в своей сфере, являются скорее агентами трансформации, движением-двигателем, чем осязаемой материей. Во фразах до [11] включительно акцент делается на аспекте «становления» романтической поэзии, и в этом плане она противопоставляется «другим видам поэзии».

Во фразах [12] - [13] обращается внимание на неизреченность поэтического искусства — следствие его безграничности. Теория, основанная на разуме и дискурсе, не может дать ей исчерпывающее объяснение, и единственной действенной критикой поэзии является все та же поэзия; в этом и заключается смысл выражения «пророческая критика». Шлегель даже идет дальше и высказывает идею, о которой прекрасно знает, что она противоречит другим положениям «Атенеума», а именно идею о том, что произвол поэта не подчиняется никаким законам.

Последний тезис [14] непосредственно связан с тезисом [1], поскольку в нем снова рассматривается вопрос, освещенный с противоположных сторон в тезисах [2] и [10]: является ли романтическая поэзия жанром в ряду других? Ответ звучит: и да и нет; в качестве порождающего принципа романтическая поэзия лежит в основе всякой поэзии, и ее нельзя ограничить рамками одного жанра, но в то же время существуют произведения, в которых этот принцип находит более удачное воплощение, чем в других; именно эти произведения и называют «романтическим родом поэзии» (die romantische Dichtart). Отсюда такой парадоксальный, но вполне объяснимый тезис: этот жанр не жанр...

«Атенеум» 116 является как бы изнанкой совместного философствования, представляя собой не единую мысль нескольких людей, а множество высказываний одного человека.

Символ и аллегория

Когда в 1801 г. А. В. Шлегель систематически изложил теорию романтизма, он, конечно, не мог не сослаться на работу своего друга Шеллинга, опубликованную годом ранее. В этой работе были представлены основные принципы теории романтизма; Шлегель целиком их одобрил и предложил лишь одно терминологическое уточнение.

«Согласно Шеллингу, бесконечное, представленное в конечном, [III, с. 620; франц. перевод, с. 169] есть красота; в этом определении должным образом уже заключено понятие и о возвышенном. Я полностью согласен с ним и хотел бы только лучше сформулировать это положение: прекрасное есть символическое изображение бесконечного; в таком случае становится ясно, каким образом бесконечное может предстать в конечном... Как можно бесконечное вывести на поверхность, сделать его явным? Только символически, с помощью образов и знаков... Занятие поэзией (в самом широком понимании поэтического, лежащего в основе всех видов искусства) есть не что иное, как вечная символизация» (Die Kunstlehre, с. 81-82).

Без всякого преувеличения можно сказать, что если бы мы захотели сконцентрировать в одном слове эстетику романтизма, то этим словом был бы *символ*, которым и пользуется А. В. Шлегель; в таком случае вся эстетика романтизма свелась бы к теории семиотики. И наоборот, чтобы понять современный смысл слова *символ*, необходимо и достаточно перечитать сочинения романтиков. Нигде смысл слова *символ* не предстает с такой ясностью, как при противопоставлении символа и аллегории; эту оппозицию изобрели романтики, и она позволила им противопоставить себя всем неромантикам. Я кратко рассмотрю основные формулировки этой оппозиции.

Гёте

«Предметы определяются глубоким чувством, которое, если оно чистое и естественное, должно совпадать с самыми лучшими и самыми возвышенными предметами и в пределе делать их символическими. Изображенные таким образом предметы, кажется, присутствуют только ради них самих, однако в своей глубине они значимы в силу наличия идеала, который всегда связан с обобщением. Если символическое указывает еще на что-либо за пределами изображения, то всегда косвенным образом... Теперь по-

явились такие произведения искусства, которые блистают умом, остроумием, галантностью, и к ним мы относим также все аллегорические произведения; именно от них менее всего следует ожидать хорошего, поскольку они тоже уничтожают интерес к самому изображению и, так сказать, заталкивают дух в самого себя, удаляя из его поля зрения то, что на самом деле изображено. Аллегорическое отличается от символического тем, что последнее обозначает косвенно, а первое прямо (1797; JA, 33, с. 94).

Эта цитата взята из небольшой статьи, озаглавленной «О предметах изобразительных искусств», написанной в 1797 г., но опубликованной много лет спустя после смерти Гёте. Это первая работа, предназначенная для печати (хотя ему и не удалось опубликовать ее), в которой он впервые сформулировал противопоставление символа и аллегии.

Сегодня нам прекрасно известна предыстория данного противопоставления в творчестве Гёте. До 1790 г. слово *символ* вовсе не имело того смысла, которое оно приобрело в эпоху романтизма; оно было или обычным синонимом ряда других, более употребительных терминов (таких, как аллегория, иероглиф, цифра, эмблема и др.), или же преимущественным обозначением целиком произвольного и абстрактного знака (математические символы). В частности, в последнем смысле слово *символ* часто использовалось последователями Лейбница, например Вольфом. Только Кант в «Критике способности суждения» отошел от такого употребления и придал этому слову вполне современный смысл. Отнюдь не характеризуя абстрактный разум, символ, по Канту, свойствен интуитивному и чувственному способу освоения действительности.

«Хотя это и принято новейшими логиками, но слово символический употребляют неправильно и искажают его смысл, если противопоставляют его интуитивному способу представления; ведь символическое есть только вид интуитивного» (§59, с. 174)¹.

Шиллер был одним из первых, кто внимательно прочитал Канта и усвоил новый смысл слова *символ*. Не случайно Гёте в своих письмах к Шиллеру, написанных в годы, предшествовавшие написанию вышеупомянутой небольшой статьи, употребляет слово *символ* в его новом смысле (это, однако, не означает, что у Канта, Шиллера и Гёте была одна и та же концепция символа; мы хотим лишь сказать, что употребление этого термина в их трудах в целом противостоит его употреблению у более ранних авторов). На основе своих писем Шиллеру Гёте решил написать небольшую работу в соавторстве со своим другом, историком искусства Генрихом Мейером; в конце кон-

¹ Цит. по ук. переводу Н. М. Соколова, с. 373. — Прим. перев.

цов каждый из них написал свою статью под одним и тем же заглавием, но опубликована была только статья Мейера¹.

Неважно, как предшественники Гёте определяли означающее и означаемое слова *символ*; главное состоит в том, что если отвлечься от статьи Мейера, к которой мы еще вернемся, то можно утверждать, что именно Гёте впервые ввел противопоставление символа и аллегии.

В статье «О предметах изобразительных искусств» это противопоставление появляется к концу изложения, после сопоставления сравнительных преимуществ различных предметов с точки зрения живописца. После этого Гёте переходит к способам трактовки (*die Behandlung*) предметов, тогда-то и появляются термины *символ* и *аллегория*. В чем же различие между ними?

Укажем сначала на их общую черту: и символ, и аллегория позволяют нечто изображать (репрезентировать) или обозначать; если использовать термин, который в тексте Гёте отсутствует, можно сказать, что перед нами два вида *знака*.

Первое различие между символом и аллегорией заключается в том, что в аллегии мы моментально преодолеваем означающее, чтобы увидеть означаемое, в то время как в символе означающее сохраняет свою ценность и непрозрачность. Аллегория транзитивна, символ нетранзитивен, но от этого он не перестает что-то означать; иными словами, его непереходность неразрывно связана с его синтетизмом. Таким образом, символ ориентирован на восприятие (и понимание), аллегория — только на понимание. Отметим, что Гёте называет «изображаемым» то, что для нас является изображающим (чувственно воспринимаемым предметом).

Этот специфический способ означивания позволяет нам сформулировать и второе различие. Аллегория означает нечто непосредственно, то есть ее чувственно воспринимаемая сторона существует лишь для того, чтобы передавать некий смысл. Символ же означает нечто только косвенным, вторичным образом; он существует прежде всего ради самого себя, и лишь вторичным образом мы обнаруживаем, что он одновременно что-то означает. В аллегии функция обозначения первична, в символе — вторична. Выра-

¹ Генезис и структура понятия *символ* у Гёте изучены со всеми подробностями в следующих работах: Rouge J.I. Goethe et la notion du symbole. — In: Goethe. Études publiées pour le centenaire de sa mort par l'Université de Strasbourg, 1932, p. 285-310; Müller C. Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung, 1937; его же Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung. — In: Goethe. Viermontasschrift der Goethe-Gesellschaft, 8, 1943; Marache M. Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe, Paris, 1960, в частности гл. VI, с. 111-129 и гл. X, с. 206-219; Sørensen B. A., op. cit., гл. VII, с. 86-132. Исследование Ружа представляет собой хорошую обзорную работу, Сёренсен отличается вниманием к мельчайшим подробностям. — Прим. автора.

жаясь словами Гёте, можно сказать так: символ изображает и (в известных случаях) обозначает; аллегория обозначает, но не изображает.

Третье различие можно вывести из того свойства, которым Гёте наделяет символ; оно касается природы отношения обозначения. В символе это отношение четко определяется как переход от частного (предмета) к общему (идеалу); иными словами, для Гёте значение символа с необходимостью носит характер *примера*, то есть это некий частный случай; по причине, так сказать, своей прозрачности он позволяет увидеть сквозь него (но не вместо него) общий закон, проявлением которого данный пример является. Символическое — это нечто образцовое, типическое, поэтому его можно рассматривать как проявление общего закона. Тем самым утверждается значимость для эстетики романтизма отношения партиципации в ущерб отношению подобия, которое бесспорно занимало господствующее положение в теориях классицизма (и находило свое выражение, в частности, в принципе подражания). Отношение означивания, лежащее в основе аллегории, пока не уточняется.

Четвертое, и последнее, различие касается способа восприятия. При восприятии символа как бы происходит неожиданное разрушение иллюзии: сначала мы думаем, что данный предмет существует сам по себе, затем обнаруживаем, что у него есть также какой-то (вторичный) смысл. Что касается аллегории, то Гёте настаивает на ее родстве с другими проявлениями разума (остроумие, галантный комплимент). Хотя Гёте не формулирует эксплицитно противопоставление символа и аллегории в этом плане, все же чувствуется, что он близок к нему: разум господствует в аллегории, но не в символе.

«916. Итак, символическим можно назвать такое употребление, которое находится в полном соответствии с природой, когда цвет используется в соответствии с его эффектом и реальная связь немедленно выражает значение. Например, если принимается, что пурпурный цвет должен обозначать величие, нет никакого сомнения в том, что найдено хорошее выражение, как это было достаточно объяснено выше. 917. С этим тесно связано другое употребление, которое можно назвать аллегорическим. Оно более случайно и произвольно, можно даже сказать, условно, поскольку нам должны сначала сообщить смысл знака, прежде чем мы узнаем, что он обозначает; так обстоит дело, например, с зеленым цветом, который наделили значением надежды» (1808; JA, 40; с. 116-117).

Эти два небольших параграфа взяты из трактата «Учение о цвете», где они фигурируют в конце дидактического раздела, озаглавленного «Аллегорическое, символическое и мистическое использование цветов». Правда,

здесь фигурирует еще один термин — «мистический», но его можно оставить в стороне, ибо символическое и аллегорическое употребление цвета имеют общее свойство — способность к означиванию, которое не является определяющим для мистического использования цвета.

Сформулированное в приведенном отрывке противопоставление достаточно простое, удивляет лишь его отличие от дихотомий, выделенных в статье «О предметах изобразительных искусств». Дело в том, что на этот раз противопоставляются мотивированные и немотивированные, иначе говоря, естественные и произвольные (условные) знаки. Из этого первого различия вытекает второе: значение символа, будучи естественным, может быть сразу же понято всеми, а значение аллегории, основанное на «произвольной» условности, для того чтобы стать понятным, должно быть сначала заучено; в данном случае врожденное и приобретенное налагаются на общее и частное. Однако приводимые примеры кажутся не очень убедительными: разве величие соотносится с пурпурным цветом более естественным образом, чем надежда с зеленым? Четвертое различие, о котором говорилось в предыдущем отрывке, отодвинуто здесь на задний план: символ производит определенный эффект, и только через него можно разглядеть некоторое значение, аллегория же наделяется неким смыслом, который затем передается другим людям и заучивается; следовательно, роль разума снова оказывается различной в двух случаях.

* * *

«Естественный огонь изображается только в пределах, обусловленных художественной целью, и мы с полным правом называем подобные изображения символическими... Это предмет, не являющийся предметом, и все же это предмет; это образ, обобщенный в зеркале разума и тем не менее тождественный предмету. Напротив, насколько же далека от этого аллегория; она, может быть, полна остроумия, но большей частью риторична и условна, и ценность ее тем больше, чем ближе она к тому, что мы называем символом» (1820; WA, 41-1, с. 142).

Этот отрывок взят нами из «Комментария к картинам Филострата», и его можно считать открытой защитой понятия и слова *символическое*. В качестве примера Гёте дает описание конкретной картины (св. Петр сидит у огня в ночь, когда был схвачен Иисус); он характеризует ее как весьма «лаконичную», следовательно, о ее аллегоричности не может быть и речи; напротив, она символична. Перечислим еще раз характерные отличия символа от аллегории.

Первое отличие было отмечено в первом из приведенных нами отрывков, в котором говорилось о различии между прямым и косвенным обозначением; изображенный огонь прежде всего есть огонь, если он и значит что-то еще, то только в предельном случае, вторичным образом.

Второе отличие также нам знакомо: символ, хотя и наделен значением, нетранзитивен. Его парадоксальность подчеркивается в таком, тоже парадоксальном, высказывании: символ — это предмет, не являющийся таковым, но все же им являющийся... (нетранзитивность по-прежнему сочетается с синтетизмом). Символический предмет одновременно тождествен и нетождествен самому себе. Напротив, аллегория переходна, функциональна, утилитарна, не имеет собственной ценности; таков, без сомнения, смысл прилагательного «риторический» в данном контексте.

И третье отличие знакомо нам: аллегория условна, следовательно, она может быть произвольной, немотивированной, а символ — это образ (Bild) и относится к сфере естественного.

Четвертое отличие: аллегория «полна остроумия», символ же лишь косвенно связан с «зеркалом разума». Тем самым подчеркивается рациональный характер аллегории, противопоставляемый интуитивной природе символа.

Наконец, дважды Гёте подчеркивает лаконичность, плотность символа. По-видимому, он имеет в виду сжатость символа, которой противостоит пространственность аллегорического дискурса; изображен только огонь и больше ничего, и лишь символическое толкование добавляет к нему новые значимости. Аллегория представляется менее лаконичной в том смысле, что в ней содержится как бы указание на обязательность толкования; для нее характерна почти такая же пространственность, как и для эксплицитного дискурса.

Добавим, что в этом, как и в других приведенных отрывках, в частности, в первом, чувствуется явное предпочтение, отдаваемое Гёте символу.

* * *

«Имеется большое различие в зависимости от того, стремится ли поэт к частному, имея в виду общее, или же видит общее в частном. При первом способе действий рождается аллегория, в которой частное служит всего лишь примером общего, второй способ составляет саму суть поэзии; в ней говорится о частном, но не ставится цель исходить из общего и указывать на него. Однако тот, кому удастся живо постичь это частное, одновременно получает представление об общем, не замечая этого или замечая лишь позже» (1822; JA, 38, с. 261).

Это наиболее известная формулировка противопоставления символа и аллегии. Она следует за сравнением, которое Гёте проводит между собой и Шиллером; различие между двумя понятиями есть в то же время различие между двумя поэтами, при этом Гёте, очевидно, отводит себе роль символического поэта. Один из противопоставленных терминов оценивается более высоко не только потому, что Гёте считает себя символическим поэтом, но и потому, что поэзия, любая поэзия является или должна быть в своей основе символической. Отметим, что впервые данное противопоставление применяется к поэзии, а не к живописи.

В данном отрывке Гёте сильнее подчеркивает значимость перехода от частного к общему, уточняя в то же время его характер. Будучи обязательным для символа, этот переход присутствует и в аллегии, следовательно, символ и аллегория различаются между собой не логикой отношения между символизирующим и символизируемым, а способом представления общего в частном.

Внимание Гёте сосредоточено на процессе производства и восприятия символов и аллегии. В законченном произведении мы всегда имеем дело с частным, и это частное всегда способно вызывать представление об общем. Однако процесс творчества различается в зависимости от того, отталкивается ли автор от частного, обнаруживая затем в нем общее (тогда это символ), или же он начинает с общего и подыскивает ему воплощение в частном. Это различие в направлении процесса творчества оказывает влияние на само произведение, ведь процесс его создания нельзя отделить от конечного продукта. Следовательно, наиболее важное различие между аллегией и символом заключается в следующем: в аллегии значение обязательно (оно «прямое», как говорилось в первом отрывке), поэтому присутствующий в произведении образ транзитивный; в символе сам по себе образ не указывает на наличие иного смысла, лишь «позже», в подсознании, мы даем его новое толкование. Тем самым мы совершаем переход от процесса создания произведения — через само произведение — к процессу его восприятия; в конечном счете решающее различие, по-видимому, коренится именно в этом — в способе интерпретации или, как говорит Гёте, в способе перехода от частного к общему.

По сравнению с предыдущими своими сочинениями Гёте не выдвигает в данном случае радикально новых идей, однако он меняет аспект рассмотрения, кратко описывая переход от автора к произведению, а затем к читателю и в особенности настаивая на различии психических процессов (производства и восприятия), а не на логических различиях, внутренне присущих готовым произведениям.

«В аллегории явление превращается в понятие, понятие — в образ, но так, что понятие по-прежнему содержится в образе, и его можно целиком сохранить и выразить в образе. В символах явление превращается в идею, идея — в образ, но так, что идея остается бесконечно активной и недосягаемой в образе, и даже будучи высказанной на всех языках, она остается неизречаемой» (Nachlass, JA 35, с. 325-326).

Мы привели последнее высказывание Гёте, в котором он говорит о противопоставлении символа и аллегории; эти слова были написаны им в преклонном возрасте. Как и в предыдущем отрывке, внимание направлено на генезис идеального. Аналогия между двумя понятиями по-прежнему существенна, даже более существенна, чем в предыдущем отрывке, поскольку теперь исчезает различие в направлении хода мысли (от частного к общему в символе и от общего к частному в аллегории); любой творческий процесс движется в направлении частное — общее — частное. Отправной точкой всегда служит конкретное явление, затем следует этап абстракции и, наконец, мы приходим к образу, также конкретному (только он и присутствует в законченном произведении). Но существуют и различия. Во-первых, абстракция не одинакова в двух случаях: аллегорическому *понятию*, принадлежащему исключительно сфере разума, противопоставляется символическая *идея*, которая мыслится скорее в духе Канта как глобальное и «интуитивное» восприятие. Это новое и весьма важное различие: впервые Гёте утверждает, что содержание символа и аллегории не тождественно, что с их помощью мы выражаем не «одно и то же». Возвращаясь к первоначальному различию, содержащемуся в первом из приведенных нами отрывков, можно сказать, что теперь различие заключается не в способе трактовки, а в самом трактуемом предмете.

В других пассажах намечалось еще одно различие, но оно так и не было сформулировано с той же ясностью; речь идет о различии между высказываемым в аллегории и неизречаемым (Unaussprechliche) в символе; это различие, как видим, параллельно различию между понятием и идеей. Оно дополняется и другим различием, которое является всего лишь его следствием и заключается в разнице между процессом создания и конечным продуктом, между становлением и бытием; смысл аллегории конечен, смысл символа бесконечен, неисчерпаем, другими словами, в аллегории смысл закончен, завершен, поэтому в какой-то мере мертв, а в символе он активен и полон жизни. И в данном случае различие между символом и аллегорией устанавливается прежде всего в зависимости от той работы, которую и сим-

вол, и аллегория заставляют проделать воспринимающий разум, даже если различия в восприятии определяются свойствами самого произведения (о них Гёте на этот раз ничего не говорит).

Рассуждения Гёте по поводу пары понятий *символ* — *аллегория* следует рассматривать как взаимодополнительные, а не дивергентные, и лишь соположение его высказываний образует полное определение понятий. Что касается символа, то мы находим у Гёте тот же набор характеристик, что и у романтиков: символу свойственны продуктивность, нетранзитивность, мотивированность, в нем осуществляется слияние противоположностей, он одновременно существует сам по себе и нечто означает; его содержание ускользает от разума, он выражает неизрекаемое. В противоположность ему аллегория, очевидно, есть нечто готовое, она транзитивна, произвольна, представляет собой чистое значение, разум использует ее для своего выражения. К этому романтическому стереотипу добавляется несколько уточнений. Два типа означивания различаются не логической формой (символ и аллегория одинаково обозначают общее через частное), а скорее процессом производства и восприятия, конечной и начальной точкой которых они являются; символ продуцируется бессознательно и служит поводом для бесконечных толкований; аллегория интенциональна и может быть понята «без остатка». Индивидуальным является и толкование символа как изображения типичного. Наконец, между символом и аллегорией существует морфологическое, а стало быть, особенно интересное различие — различие между прямым и косвенным обозначением (вспомним, какое значение придавали этому различию Климент Александрийский и Бл. Августин); хотя у Гёте это различие и проводится, тем не менее оно играет у него, по всей видимости, лишь второстепенную роль.

Шеллинг

Шеллинг, прислушавшись к советам А.В. Шлегеля и будучи, несомненно, духовно близок к Гёте, ввел понятие символа в свою систему понятий, изложенную в курсах лекций 1802-1803 гг.; эти лекции были опубликованы после его смерти под заглавием «Философия искусства». Более того, понятие символа, противопоставленное понятию аллегии, оказалось на самой вершине философского построения, описанного в данном сочинении. Если говорить точнее, то пара понятий *символ* — *аллегория* появляется в тексте лекций дважды, причем отнюдь не очевидно, что смысл двух терминов в обоих случаях один и тот же. Поэтому лучше рассмотреть их по отдельности.

Первое появление слова *символ* связано не с противопоставлением соответствующего понятия понятию аллегории, а с постулированием ряда из трех элементов: схематическое, аллегорическое, символическое. Здесь необходимо вновь напомнить, как эти слова употреблял Кант. Ранее мы убедились, что он перевернул смысл слова *символ*: в процитированном выше параграфе «Критики способности суждения» он противопоставлял символическое схематическому (это противопоставление присутствовало и в «Критике чистого разума»).

«Вся гипотипоза (изображение, subjectio sub adspetum) как чувственное воплощение бывает двоякой: или схематической, когда понятию, которое постигается рассудком, дается соответствующее априорное созерцание; или символической, когда под понятие, которое может мыслиться только разумом и которому не может соответствовать никакое чувственное созерцание, подводится такое созерцание, при котором образ действий способности суждения согласуется с тем образом действий, какой она наблюдает при схематизации, только по аналогии, то есть согласуется с ним только по правилам этого образа действий, а не по самому созерцанию, стало быть, только по форме рефлексии, а не по содержанию» (с. 273)¹.

Схемы и символы, кроме того факта, что они нечто обозначают, имеют еще и нечто общее: это гипотипозы, или изображения (презентации), то есть единицы, чувственно воспринимаемая сторона которых не является абсолютно прозрачной и индифферентной, как это наблюдается в буквах, словах или алгебраических знаках; иными словами, это — мотивированные знаки в противоположность немотивированным, в которых чувственная сторона не содержит ничего «принадлежащего к созерцанию объекта» (с. 174)². Это первое их общее свойство позволяет четче противопоставлять их в другом отношении: означаемое схемы может быть выражено адекватным образом, следовательно, данный тип обозначения прямой; напротив, означаемое символа, например, эстетическая идея, не имеет адекватного обозначения, соответствующего «чувственному созерцанию»; оно может быть представлено лишь косвенным образом, по аналогии с другой схематизацией. Выразимое связано с прямым обозначением, невыразимое — с косвенным обозначением и, следовательно, символом.

Шеллинг объединяет определенным образом два противопоставления — противопоставление схематического и символического у Канта и противопоставление аллегорического и символического у Гёте — и в результате уста-

¹ Цит. по ук. переводу Н. М. Соколова, с. 373. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 374. — *Прим. перев.*

навливает ряд из трех элементов. Но содержание терминов у него иное. Определения Шеллинга намного более логичны, чем определения его предшественников; различия между тремя понятиями являются результатом комбинации двух основных категорий — общего и частного.

«Тот способ изображения (Darstellung), в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм.

Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть аллегория.

Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ» (V, с. 407)¹.

Таким образом, у Шеллинга схематизм становится обозначением частного через общее. Самым обычным случаем схематизма, очевидно, является язык; слова, будучи всегда общими, способны, однако, обозначать индивидуальные сущности. В качестве примера Шеллинг приводит ремесленника, изготавливающего изделие по чертежу; в идее чертежа реализуется то же отношение между общим и частным.

Аллегория, наоборот, является обозначением общего через частное. Такое использование термина является новым по сравнению с давней традицией, в которой соотношение между двумя сторонами аллегории характеризуется как отношение подобия, связывающее две частности. В XVIII в. Лессинг в «Трактатах о басне» противопоставлял *аллегория* как обозначение частного через другое частное *примеру* как обозначение общего через частное. Поэтому «аллегория» Шеллинга близка к тому, что Лессинг называл примером (и, конечно, ближе к аллегории Гёте), чем к аллегории классического типа. Шеллинг добавляет, что существует различие между аллегорическим текстом и аллегорическим прочтением: аллегорически можно прочесть любую книгу. «Конечно, чары поэзии Гомера и всей мифологии объясняются, между прочим, и тем, что они допускают и аллегорическое значение как *возможность*; в самом деле, аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии» (V, с. 409)².

Что касается символа, то он характеризуется слиянием двух противоположностей — общего и частного; если же использовать любимую формулировку Шеллинга, то можно сказать, что символ характеризуется тем, что он не только значит, но и *существует*; иными словами, для него характерна нетранзитивность символизирующего. В символе «конечное в то же время

¹ Цит. по ук. переводу П. С. Попова, с. 106. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 109. — *Прим. перев.*

является самым бесконечным, а не только его обозначением» (V, с. 452-453)¹. «Символична картина, предмет которой не только обозначает идею, но и есть она сама» (V, с. 554-555)². Анализируемые примеры подтверждают эту мысль. «Только не в том смысле [следует говорить], что Юпитер и Минерва обозначают эти понятия или хотя бы должны обозначать. Тем самым оказалась бы уничтоженной всякая поэтическая независимость этих образов. Они не обозначают этого — они суть это» (V, с. 400-401)³.

Еще один пример:

«Так, св. Магдалина не только обозначает раскаяние, но есть само живое раскаяние. Так, образ св. Цецилии, небесной покровительницы музыки, есть образ не аллегорический, но символический, поскольку он обладает существованием, независимым от своего значения, но вместе с тем не утрачивает и значения» (V, с. 555)⁴.

Отметим, что хотя Шеллинг и следует Морицу, настаивая на гетеротелизме аллегории и автотелизме символа («Ведь то, что существует не ради самого себя, а ради чего-то иного, есть обозначение этого иного», V, с. 566)⁵, он никогда не забывает о том, что символ существует и одновременно обозначает (Мориц скорее сказал бы, что он существует вместо того, чтобы обозначать). Этим символ отличается от образа, который исчерпывается своим чувственным восприятием.

«Нас, безусловно, не удовлетворяет голое бытие, лишённое значения, примером чего может служить голый образ, но в такой же мере нас не удовлетворяет голое значение; мы желаем, чтобы предмет абсолютно художественного изображения был столь же конкретным и подобным лишь себе, как и образ, и все же столь же обобщённым и осмыслённым, как понятие. В связи с этим немецкий язык прекрасно передаёт слово "символ" выражением "осмыслённый образ" (Sinnbild)» (V, с. 411-412)⁶.

При таком определении экстенционал понятия символ совпадает с экстенционалом понятия искусство или, по крайней мере, с сущностью искусства.

«...Мышление есть простое схематизирование, всякое действие, напротив, аллегорично (ибо в качестве особенного обозначает общее), искусство же символично» (V, с. 411)⁷.

¹ Там же, с. 155. — Прим. перев.

² Там же, с. 259. — Прим. перев.

³ Там же, с. 100. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 260. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 271. — Прим. перев.

⁶ Там же, с. 111. — Прим. перев.

⁷ Там же, с. 110. — Прим. перев.

В то же время понятие символа совпадает с понятием прекрасного: *«На основании всех этих наблюдений мы можем свести все требования, предъявляемые к картине символического стиля, к единственному — чтобы все было подчинено красоте, ибо последняя неизменно символична»* (V, с. 558)¹.

В еще большей мере символ уподобляется мифу (в этом отношении Шеллинг признает себя обязанным Морицу).

«В аллегории особенное только обозначает общее, в мифологии оно вместе с тем само есть общее» (V, с. 409)². *«Из всего этого исследования неизбежно вытекает теперь вывод: мифологию вообще и любое мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но символически»* (с. 411)³. *«Ведь требование мифологии состоит как раз не в том, чтобы ее символы всего лишь обозначали идеи, но в том, чтобы они сами для себя были полными значения независимыми существами»* (с. 447)⁴.

Как в отношении символа вообще, так и в отношении мифов Шеллинг особо подчеркивает парадоксальность своего определения: мифы суть одновременно общее и частное, они существуют и обозначают, более того они обозначают только потому, что существуют:

«Ведь каждый ее [мифологии] образ должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает. Значение здесь совпадает с самим бытием, оно переходит в предмет, составляет с ним единство. Как только мы заставляем эти существа нечто обозначать, они уже сами по себе перестают быть... Их величайшую прелесть составляет именно то, что, хотя они просто суть безотносительно к чему бы то ни было, абсолютные в себе самих, все же сквозь них в то же время неизменно просвечивает значение» (V, с. 411)⁵.

Таково первое значение терминов *символ* и *аллегория* у Шеллинга. Оно рассмотрено в §39 «Философия искусства»; тот же смысл имеют эти термины и в других случаях. Однако в одном месте Шеллинг еще раз подробно обсуждает оба понятия в связи с живописью.

Прежде всего следует отметить, что триада *схематическое — аллегорическое — символическое* сводится теперь к двум элементам, поскольку в искусстве воспринимается только частное, следовательно, в нем невозможно исходить из общего.

¹ Там же, с. 263. — Прим. перев.

² Там же, с. 108. — Прим. перев.

³ Там же, с. 110. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 149. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 111. — Прим. перев.

«Либо оно [изобразительное искусство] предоставляет общему быть обозначенным через особенное, либо особенное, обозначая общее, одновременно есть само это общее. Первая форма изображения — аллегорическая, вторая — символическая...» (V, с. 549)¹.

Слова *символический* и *аллегорический* поначалу сохраняют свой прежний смысл, но затем ситуация меняется. Действительно, при конкретном анализе символической и аллегорической живописи Шеллинг исходит, как кажется, из старого противопоставления, характерного еще для герменевтики стоиков; имеется в виду противопоставление буквального, или исторического смысла и аллегорического смысла: «...символическая картина целиком совпадает с так называемой исторической и тем самым представляет ее внешнюю потенцию... По нашей дефиниции само историческое есть только некоторый вид символического» (V, с. 555)². Также и аллегория разделяется на подвиды в соответствии с категориями античной герменевтики: «...аллегория в картинах может быть либо физической и касаться предметов природы, либо моральной, либо исторической» (V, с. 552)³.

Эта аллегория не тождественна аллегории, о которой Шеллинг говорил ранее; доказательством является тот факт, что в приведенных примерах связь устанавливается не между частным и общим, а между двумя частностями, как это было в античной концепции аллегории. Вот пример физической аллегории:

«Разлив Нила, доходящий до 16 футов, что, по старинному мнению, предвещает величайшее плодородие, изображался в виде шестнадцати детей, сидящих на колоссальной фигуре, которая представляла реку» (V, с. 552)⁴.

Далее следует пример исторической аллегории, причем слово *исторический* приобретает здесь смысл, отличный от смысла этого слова в выражении «исторический (то есть буквальный) смысл»:

«...Так, возрождение города милостями князя изображалось на старых монетах в виде женской фигуры, которую мужчина поднимает с земли» (V, с. 554)⁵.

Река и дети, город и человеческое тело — это все частные сущности, отношение между ними может быть только отношением подобия, но не экземплификации.

Приведем отрывок из второго раздела, посвященного аллегории (и символу), в котором особенно хорошо заметно это изменение смысла. Шеллинг,

¹ Там же, с. 254. — Прим. перев.

² Там же, с. 260. — Прим. перев.

³ Там же, с. 257. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 257. — Прим. перев.

⁵ Там же, с. 259. — Прим. перев.

по-видимому, проводит различие между аллегорией в нестрогом смысле слова, соответствующей его первому определению (частное обозначает общее), и аллегорией в строгом смысле слова, когда всего лишь проводится (по нашему мнению, еще более нестрого) различие между означающим и означаемым. Показательно, что именно по этому поводу Шеллинг обращается (вслед за Кантом) к другой классической теории, в которой противопоставляются мотивированные и немотивированные знаки.

«Аллегория вообще можно сравнить с общим языком, который в противоположность отдельным языкам опирается не на произвольные, но на естественные и объективно значимые обозначения. Аллегория есть выражение идей через действительные конкретные образы и поэтому есть язык искусства, в особенности же искусства изобразительного, которое, будучи, по выражению одного древнего поэта, немой поэзией, должно давать представление о своих мыслях как бы в личном их воплощении через образы. Однако строгое понятие аллегории, из которого мы исходим, сводится к тому, что изображаемое обозначает нечто иное, а не само себя, указывает на нечто, что отлично от него» (V, с. 549)¹.

Поразительно, что, анализируя конкретные произведения искусства, Шеллинг возвращается к старому и, следовательно, банальному в контексте его сочинения противопоставлению аллегории и символа (хотя ранее термин *символ* в таком значении не употреблялся). Тем не менее терминология, связывающая Шеллинга с романтической традицией в целом, остается прежней — той, которая фигурирует в общей части его сочинения.

Другие авторы

Первым, кто открыто противопоставил символ и аллегория, был вовсе не Кант (он даже не упоминает об аллегории, давая новое определение символа), не Шиллер (он размышлял над этой проблемой лишь в своих письмах к Гёте), не Гёте (убравший в ящик стола свою статью о символе и аллегории) и не Шиллер (чья «Философия искусства» была опубликована лишь после его смерти); этим человеком был Генрих Мейер, историк искусства и друг Гёте. В том же 1797 г., когда Гёте написал свою первую работу о символе и аллегории, Мейер опубликовал очерк под тем же заглавием («О предметах изобразительных искусств»), явно навеянный дискуссиями, которые он вел с Гёте. Гёте не оказал никакого влияния на написание этого очерка, но и без того понятно, почему Мейер не сыграл существенной роли в истории рассматри-

¹ Там же, с. 254. — Прим. перев.

ваемых понятий: он употреблял термины без малейшего критического осмысления и не стремился уточнить различие между ними. Приведем отрывки из его очерка, в которых можно найти нечто, более всего напоминающее определение:

«Мы будем называть исключительно аллегорическими предметы, скрывающиеся под поверхностью поэтического, исторического или символического образа важную и глубокую истину, которую разум открывает только после того, как удовлетворенные чувства ничего более не ожидают... В символических образах божеств или их качеств изобразительное искусство производит свои самые возвышенные предметы, оно обязывает сами идеи и понятия представать перед нами в чувственно воспринимаемом виде, оно понуждает их занять пространство, принять форму и предстать взору» (Kleine Schriften, с. 14, 20).

В символе само означаемое становится означающим, происходит слияние двух сторон знака. Напротив, в аллегории две стороны остаются разделенными; сначала мы созерцаем чувственную сторону, когда же наши органы чувств не находят в ней ничего нового, вступает в действие разум, который вскрывает некий смысл, независимый от чувственно воспринимаемых образов. Однако следует отметить, что направление восприятия, описанное Мейером, противоположно тому, которое мы обнаруживаем у Гёте (правда, он писал об этом двадцатью годами позже); у Мейера именно в аллегории совершается переход от частного к общему (от «образа» к «истине»), а в символе происходит переход от общего к частному (от «идей» и «понятий» к тому, что предстает взору). Невнимание к противопоставленности аллегории и символа проявляется в том, что в первой фразе, представляющей собой почти определение аллегории, слово *символический* употреблено не в специальном смысле.

Другая формулировка Мейера привлекла большее внимание его современников, однако он дал ее лишь десять лет спустя после первой. Чтобы объяснить противопоставление символа и аллегории, он ввел противопоставление между «быть» и «значить», которое в том же виде использовалось и Шеллингом. Однако гораздо раньше эти глаголы сопоставил и успешнее истолковал Гёте; в письме к Мейеру от 13 марта 1791 г. он писал следующее (в этом письме он называет «аллегорией» то, что позже получило у него наименование «символ»): «Что касается изобретения, то мне кажется, что вы затронули счастливую черту, которую аллегории не следовало бы переходить. Это фигуры, которые обозначают целое, но они обозначают не более того, что показывают и, осмелюсь сказать, не более того, чем они сами

являются». Примерно в то же время, в 1800 г., Гердер написал в «Каллигоне», что музыкальные тона «не только означают, но и существуют...». Приведем теперь высказывания Мейера по поводу символа и аллегии (он делает упрек Винкельману в их неразличении):

«[Символы] не имеют никакой иной связи, но действительно являются тем, что они изображают: Юпитер — образ величайшего достоинства при безграничной мощи... Венера — женщина, созданная для любви, и т. д.; следовательно, это характеры самого высокого свойства или общие понятия, получившие воплощение благодаря искусству; такие изображения называются символами в отличие от аллегии в собственном смысле слова... Символическое изображение — это само общее понятие, ставшее чувственно воспринимаемым; аллегорическое изображение обозначает только общее понятие, отличное от нее» («Заметки» к изданию Винкельмана, с. 684-685).

Символ существует, аллегия означает; в символе сливаются означающее и означаемое, в аллегии они разделены.

В период между выходом в свет двух сочинений Мейера был опубликован труд, идеи которого восходят скорее к Шеллингу, чем к Гёте. Мы имеем в виду книгу Фридриха Аста «Система искусствознания», опубликованную в 1805 г. Можно сказать, что она представляет собой схематическое и догматическое изложение эстетики Шеллинга, до этого неизвестной широкой публике. Интересующее нас различие между символом и аллегией описывается в том месте книги, где противопоставляются природа и искусство — по признаку транзитивности. Аст пишет:

«Частный продукт Вселенной есть всего лишь аллегия абсолютного, то есть он связан с абсолютным и обозначает целое не изображая его и, следовательно, не изображая абсолютного; напротив, произведение искусства является символом абсолютного, то есть оно одновременно есть обозначение и изображение абсолютного» (System der Kunstlehre, с. 6).

Аст прибегает к терминологии (конечно неосознанно), которой воспользовался Дидро при противопоставлении поэтического и утилитарного узуса языка: поэзия одновременно означает и изображает, обычное употребление языка ограничивается означиванием. Это различие можно уяснить себе более четко, если обратиться к идеям Аста относительно природы произведения искусства и даже дискурса вообще, которые он развивает в другом месте. Соотношение между чувственно воспринимаемым и воспринимаемым разумом мотивировано в символе, но не мотивировано в аллегии, а это, в свою очередь, связано с большей или меньшей когерентностью различных планов произведения (мы только что убедились, насколько Аст озабочен этим вопросом).

Той же проблемой занимался в рассматриваемый период и В. фон Гумбольдт. Соотношение между символом и аллегорией он рассматривает в последней части очерка, посвященного греческому государству, ставя вопрос о формах искусства, свойственных грекам (я опускаю приводимые им примеры).

«Понятие символа не всегда верно понимается, и его часто путают с понятием аллегории. Верно, что и в том и в другом случае невидимая идея выражается посредством видимого изображения, но весьма различным образом... [В] аллегорических изображениях... ясно мыслимая идея произвольно связывается с неким образом... [В] истинных и настоящих символах... когда исходят из простых и естественных предметов... приходят к идеям, неизвестным заранее, которые остаются даже навечно непостижимыми, при этом их не лишают ни в малейшей степени индивидуальности и самобытности... Ибо для символа характерно, что изображение и изображаемое, постоянно взаимозаменяя друг друга, побуждают и принуждают разум долее задерживаться на них и глубже проникать в их суть; напротив, аллегория, когда передаваемая ею идея становится понятной, словно разгаданная загадка, вызывает лишь холодное удивление или слабое удовольствие от удачно подобранного изображения» (III, с. 216-218).

Подобно Гёте, Гумбольдт не забывает об общих особенностях символа и аллегории; это, как сказал бы Кант, представления, или гипотипозы. Однако основной упор он делает на различиях. Аллегория получает более краткую характеристику: с одной стороны, она произвольна (произвольность, по-видимому, понимается как немотивированность), с другой — она имеет конечный смысл, обозначенный исчерпывающим образом. О символе не говорится, что он мотивирован, но об этом можно догадаться по его противопоставленности аллегории. Если аллегорический смысл есть нечто завершенное, в символе процесс производства смысла и его завершение одновременны: смысл существует только в момент его возникновения. Закрытость аллегорического смысла противопоставляется бесконечному процессу означивания, характерному для символа; по этой причине символ пригоден для выражения несказуемого. Вместе с тем символизирующая и символизируемая стороны находятся в постоянном взаимопроникновении, иными словами, символизирующее означает, но не перестает от этого *существовать* само по себе.

Эти строки Гумбольдта заслуживают особого внимания: в те времена, когда он, даже если и читал неизданные труды своих современников, мог найти в них лишь обычное противопоставление символа и аллегории, он дал такое описание, в котором синтезированы все категории, характерные

для романтической теории искусства: символ — это одновременно производство смысла и выражение несказуемого, для него характерны нетранзитивность, мотивация, синтетизм; более того, различие между двумя понятиями связывается не с объектами толкования, а с позицией по отношению к ним. Следует также указать на утверждение Гумбольдта о постоянном взаимном чередовании символизирующего и символизируемого.

Интересно, что через полтора десятка лет (в 1822 г.), когда Гумбольдт целиком посвятил себя изучению языка, он снова использовал то же противопоставление, заменив, однако, его члены; теперь речь идет не о символе и аллегории, а об искусстве и языке. На этот раз слияние чувственно воспринимаемого и воспринимаемого разумом осуществляет искусство, а язык их разъединяет, ведь искусство естественно, а язык произволен. Ср. следующий пассаж: *«С одной стороны, язык... следует сравнивать с искусством, ибо подобно последнему он стремится представить невидимое чувственным образом... Но, с другой стороны, язык в определенной мере противопоставлен искусству, поскольку рассматривается всего лишь как средство изображения, в то время как искусство, элиминируя реальность и идею, выступающие раздельно, ставит на их место свое произведение. Из этой большей ограниченности языка как знака проистекают другие характерные его отличия от искусства. В языке обнаруживается больше следов узуса и условности, в нем больше произвольного, в то время как в искусстве больше природы...»* (IV, с. 433).

Крейцер и Зольгер

Нетрудно заметить, что идеи, изложенные в рассмотренных нами сочинениях, целиком обусловлены эстетической теорией романтизма. По-иному обстоит дело с двумя последними авторами, чьи труды мы собираемся рассмотреть — Крейцером и Зольгером. Более десяти лет отделяют их от «Атенеума»; оба идут по стопам романтиков и ряд их идей повторяют текстуально. Однако каждый из них внес оригинальный вклад если не в теорию вообще, то, по крайней мере, в прояснение значения двух терминов — символа и аллегории — и в осмысление их противопоставления.

Крейцеру различение двух понятий, как и многих других, понадобилось для грандиозного построения, посвященного мифологии древних народов; знаменательно, что заглавие его труда начинается словами «Символика и мифология...». Крейцер активно способствовал переоценке мифа и формулированию дихотомии *знак/символ, логос/миф*; в другой работе он даже

говорит о Востоке как о «мире символов», а о Западе как о «мире силлогизмов». Во введении в «Символику и мифологию древних народов» (1810) он определяет оба интересующих нас термина, а также многие другие в рамках общей концепции «иконизма». Он наделяет символ многими знакомыми нам свойствами; символ — это «выражение бесконечного» (с. 57, 62), «беспредельного» (с. 62) и «несказуемого» (с. 63); он одновременно обозначает и существует сам по себе, в то время как аллегория только обозначает (с. 70) и т. д. Однако оригинальность Крейцера заключается в том, что пару понятий *символ* — *аллегория* он связывает с категорией времени. Вот как он характеризует метафору, которую он считает разновидностью символа:

«Существенное свойство этой формы изображения заключается в том, что она производит нечто целое и неделимое. То, что аналитический и синтетический разум объединяет в последовательный ряд характерных черт с целью образования понятия, данный способ постижения представляет в целостности и одновременно. Это один-единственный взгляд; интуитивный акт совершается мгновенно» (с. 57).

Общий смысл противопоставления символа и аллегории согласуется с мгновенностью метафоры (в другом месте Крейцер сравнивает символ со «вспышкой, внезапно озаряющей ночной мрак», с. 59; эта формулировка весьма близка к способу выражения Шеллинга в «Философии искусства», тогда еще не опубликованной: «В лирическом стихотворении и в трагедии уподобления [метафоры] часто походят на молнии: они внезапно озаряют темноту и затем снова поглощаются ночью. В эпосе сравнения живут самостоятельной жизнью, это своего рода малый эпос» (V, с. 654)¹.

Крейцер пишет:

«Различие между двумя формами [символом и аллегорией] следует усматривать в моментальности, которой лишена аллегория. В символе идея раскрывается мгновенно и целиком, воздействуя на все струны нашей души. Это луч, который вырывается из темных глубин сущего и мыслящего и прямо падает нам в глаза, пронизывая все наше существо. Аллегория побуждает нас внимательно следовать за ходом мысли, скрытой в образе. Там мгновенная целостность, здесь последовательность моментов. По этой причине к аллегории, а не к символу относится миф, которому как нельзя более соответствует постепенно развертывающаяся эпопея и который стремится сконденсироваться в символе лишь в теомифии, как будет показано ниже. Таким образом, вполне справедливо некоторые риторы назы-

¹ Цит. по ук. переводу П. С. Попова, с. 359-360. — Прим. перев.

вали аллегорией реализацию или, так сказать, развертывание одного и того же образа (тропа, метафоры и т. д.), ибо такая реализация и поведение образа в общем являются изначальным свойством аллегории» (с. 70-71).

Аллегория последовательна, символ одновременен. Ссылка на античных риториков вводит в заблуждение. Крейцер упоминает противопоставление метафоры и аллегии у Квинтилиана; последняя определялась им как протяженная метафора. Однако Квинтилиан говорит о протяженности языкового означающего (несколько слов вместо одного), а Крейцер явно говорит о протяженности, свойственной пониманию и толкованию как видам психической деятельности. Крейцер использует термины *символ* и *аллегория* не так, как античные авторы; отличается он и от своих современников, объединявших в одном понятии несколько разных категорий. Для такого философа, как Шеллинг (да и для всех нас, я думаю), миф неразрывно связан с символом, а не с аллегорией, поскольку и тот и другой стремятся к буквальности; вообще именно в аллегии происходит остановка времени, что побуждает нас толковать ее во вневременном плане, символ же теснее связан с повествованием, то есть с развертыванием во времени. Очевидным образом, Крейцер опирается в своих выводах не на положения классической риторики, а на некие иные свойства символа и аллегии. Мгновенность символа связана с подчеркиванием процесса производства смысла, со слиянием символизирующего и символизируемого, с неспособностью разума по-иному проанализировать и высказать символизируемое. К категориям романтической эстетики Крейцер добавил еще одну, о которой ранее не было речи; эта категория вновь появится в эстетических теориях XX в. (в частности у В. Бенжамина).

Перейдем теперь к Зольгеру. Символ является центральным понятием его эстетики; у символа одинаковый экстенционал с прекрасным и, следовательно, с искусством вообще, и он противопоставлен только другим видам значимых отношений: знаку, образу и схеме. Понимаемый таким образом символ обладает рядом уже знакомых нам свойств: символ есть скорее деятельность, чем ее продукт, нетранзитивная, а не орудийная сущность; в нем осуществляется слияние противоположностей — духовного и материального, общего и частного, существования и означивания. Но в рамках этого общего символизма Зольгер выделяет ряд форм, называя их символом и аллегорией, что несколько сбивает с толку. Противопоставлением символа в узком смысле и аллегии мы и займемся теперь.

Чтобы понять, какой смысл придает Зольгер двум терминам, необходимо учесть, что он проецирует различие между классиками и романтиками — в

том виде, как оно сформулировано, например, А. В. Шлегелем — на различие между символом и аллегорией и, как это ни странно, связывает современное романтическое искусство с аллегорией, превращающейся в основной способ выражения последнего¹. Эта проекция осознавалась и самим Зольгером, который писал:

«Аллегория преобладает в христианском искусстве... В древнем искусстве, наоборот, господствовал символ [продолжение этой фразы подсказывает нам содержание противопоставления], и в нем сохранялось то единство, которое разрушает аллегория...» (Эрвин, с. 301)².

В другом месте та же мысль выражена сложнее:

«Если в направленности древнего искусства сущность и явление всегда символически объединены уже в деятельности, то здесь [в современном искусстве] они находятся в аллегорическом противопоставлении, которое может быть опосредовано только остроумием (Witz); оно соединя-

¹ Не только Зольгер, но и Гегель попытался в своей «Эстетике» установить корреляцию между типологией форм (символ, аллегория) и периодами истории искусства (классицизм, романтизм). Однако он не противопоставляет прямо символ и аллерию, поэтому его теорию мы в нашей книге не рассматриваем.

Что касается периодов истории искусства, то Гегель выделяет три периода, а не два. Определение классицизма то же, что у А. В. Шлегеля, но противоположная ему категория подразделяется на две подкатегории в зависимости от преобладания формы или идеи. Только последняя разновидность именуется у Гегеля «романтизмом»; когда же взаимосвязь чувственно воспринимаемого и воспринимаемого разумом нарушается в пользу формы, эта разновидность получает наименование «символического», что в данном контексте вызывает недоумение. Таким образом, эта триада терминов сближает Гегеля (через Зольгера и Шлегеля) с их общим источником — Шеллингом. Между двумя системами можно установить следующее соответствие: *схематизм — символ — аллегория* у Шеллинга и *символизм — классицизм — романтизм* у Гегеля.

Что касается форм (у Гегеля они предстают как разновидность одного из видов символического искусства — однако можно ли его считать непосредственным автором такой сложной классификации?), то он постулирует другую триаду, строго параллельную первой, в которую входят загадка, аллегория и образ. Тем самым устанавливаются следующие соответствия: *загадка — символизм, образ — классицизм, аллегория — романтизм* (последнее соответствие есть и у Зольгера).

У Гегеля наиболее общим противопоставлением, играющим ту же роль, что и противопоставление символа и аллегии у романтиков, является оппозиция символа и знака. Символ (между ним и «символизмом» как периодом существует, по-видимому, значительное различие) определяется как мотивированная и не необходимая (вторичная) сущность. Однако нельзя отождествлять аллерию Гёте и знак Гегеля.

Независимо от того, анализируем ли мы слова или понятия, нам приходится констатировать, что, хотя «Эстетика» Гегеля и пропитана идеями романтизма, характерное для последнего противопоставление символа и аллегии в ней отсутствует. — *Прим. перев.*

² Цит. с изменениями по кн.: Зольгер К.-В.,-Ф. Четыре диалога о прекрасном и об искусстве. Пер. Н. М. Берновской. М., «Искусство», 1978, с. 302. — *Прим. перев.*

ет отдельные связи предметов и тем самым снимает их обособленность...» (Эрвин, с. 376)¹.

Символ и аллегория характеризуются единством противоположностей. Однако такое единство может выступать в различных видах, о чем свидетельствует противопоставление греческого и христианского искусства (или, как у Шеллинга, противопоставление природы и искусства): противоположности могут находиться в гармонии между собой или же сосуществовать, оставаясь по своей сути непримиримыми. Единство разрушается или сохраняется, оно может быть осознанным или неосознанным. Witz играет здесь некую роль, которую невозможно охарактеризовать подробнее: в аллегории, то есть в случае непримиримого и, так сказать, безнадежного сосуществования противоположностей Witz является средством ослабления напряжения или, как говорит Зольгер, снятия (*Aufhebung*); аллегория есть отрицание отрицания.

Из этой первой характеристики вытекает вторая, связанная не с синтезмом, свойственным как символу, так и аллегории, а с тем фактом, что эти категории находятся в постоянном становлении. И символ, и аллегория суть процессы становления, но поскольку для аллегории скорее характерен разрыв, а для символа — гармоничное сочетание противоположностей, то аллегория как бы предшествует символу и потому ближе к чистому становлению, а символ оказывается ближе к результату процесса (таким образом Зольгер вводит временной параметр).

«В аллегории содержится все то же, что и в символе, только в ней мы по преимуществу созерцаем действие идеи, уже завершившееся в символе... Когда мы рассматриваем символ [в широком смысле] с точки зрения деятельности, мы обнаруживаем в нем следующее: 1. Действенность прекрасного исчерпана, то есть сама стала объектом или материалом, в котором она тем не менее продолжает восприниматься как действенность. Это символ в узком смысле слова... 2. Мы воспринимаем прекрасное как материю, постигаемую еще в деятельности, как момент деятельности, связанной с двумя сторонами. Это аллегория» (Vorlesungen, с. 131, 129)².

Противопоставление сторон, становление присутствует и в символе, и в аллегории, но двойственность более явственна в аллегории и более гармоничным образом снимается в символе. Или, как пишет Зольгер в другом месте, деятельность окрашена материей в аллегории, а материя окрашена деятельностью в символе (*там же*).

¹ Там же, с. 371. Цит. с изменениями. — *Прим. перев.*

² Цит. с использованием комментария Ал. В. Михайлова к ук. кн., с. 414-415. — *Прим. перев.*

Итак, оппозицию *между* символом и аллегорией Зольгер формулирует с помощью привычных категорий эстетики романтизма, которые, однако, обычно используются для характеристики одного только символа. Одновременно исчезает и обязательное у Гёте, Шеллинга, Аста, Гумбольдта и др. пренебрежительное отношение к аллегории, поскольку теперь она наделяется теми же качествами, что и символ в широком смысле слова, и иногда эти качества проявляются в нем даже в большей степени, чем в символе в узком смысле слова. Как и Крейцер, Зольгер открыто утверждает равноправие символа и аллегории: «У обеих форм равные права, и ни одну нельзя безусловно предпочитать другой» (Vorlesungen, с. 134)¹; он лишь отводит и символу, и аллегории особую сферу действия, в которой одна категория оказывается уместнее, чем другая.

«У символа огромное преимущество. Он способен всему придавать облик чувственного присутствия, поскольку он всю идею сжимает в точку явления... У аллегории бесконечные преимущества для нашего мышления. Она может постигать реальный предмет просто как мысль, не теряя притом и самый предмет» (Vorlesungen, 134-135)².

Многие другие авторы писали о символе и аллегории между 1797 и 1827 гг. (1827 годом приблизительно датируется последний фрагмент Гёте), но на этом я остановлюсь. Если принять в качестве основных особенностей эстетики романтизма те категории, которые я перечислил выше: процесс творчества, нетранзитивность, когерентность, синтетизм, выражение несказуемого, то следует также признать, что понятие символа противопоставлено понятию аллегории по тому или иному из этих параметров; следовательно, в одном только понятии символа сконцентрированы все или по крайней мере основные особенности эстетики романтизма.

¹ Там же, с. 415.

² Там же, с. 415-416. — Прим. перев.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

Фридрих Аст. Я цитирую следующие его работы: *Ast F. System der Kunstlehre*. Leipzig, 1805; *Grundriss der Philologie*. Landshut, 1908; *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut, 1808.

Фридрих Крейцер. *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810), 1819, Bd. I. Есть французский перевод этой книги, но он неудовлетворителен.

Сочинения Гёте цитируются по юбилейному изданию (*Jubiläumsausgabe*, сокращенно JA) или, в случае необходимости, по веймарскому изданию (*Weimarer Ausgabe*, сокращенно WA); за указанием на издание следует цифра, означающая страницу.

В. фон Гумбольдт цитируется по изданию Прусской академии; римская цифра означает том, арабская — страницу. Есть французский перевод трактата «О различии...»: *Introduction à l'oeuvre sur le kavi*, Paris, 1974; в данной книге я им не пользовался; на полях этого перевода дана пагинация издания Прусской академии.

И. Кант. Я цитирую его «Критику способности суждения» во французском переводе (*Kant I. Critique de la faculté de juger*. Paris, 1974).

Генрих Мейер. Я цитирую его *Kleine Schriften zur Kunst*, Heilbronn, 1886, а также примечания к книге *Winkelmann J. J. Werke*, Bd. II, 1808.

Тексты Карла Филиппа Морица цитируются по изданию *Moritz K. Ph. Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Kritische Ausgabe. Tübingen, 1962; в случае необходимости я использую его *Götterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*. Lahr, 1948 (тогда ссылки сопровождаются пометой *Götterlehre*).

Что касается сочинений Новалиса, то мне пришлось ограничиться ссылками на издание *Novalis, OEuvres complètes*, 2 vol., Paris, 1975, осуществленное Армелем Герном, поскольку это наиболее полное издание его работ, существующее на французском языке. При цитировании сообщаются следующие сведения: для т. 2 указан номер раздела (римская цифра) и номер фрагмента (арабская цифра); для т. 1 указывается номер этого тома и номер страницы. Я не всегда следовал переводу Герна, который иногда ошибочен и очень часто неточен. Текст Новалиса лучше передан в переводе М. де Гандильяка, опубликованного под заглавием *L'Encyclopédie*. Paris, 1960, однако это издание менее полное.

Все цитаты из трудов Шеллинга взяты из первого издания: *Sämmtliche Werke*, Stuttgart und Augsburg; римская цифра обозначает номер тома (при отсутствии дополнительных указаний — номер первой серии), арабская цифра — номер страницы. Когда это возможно (то есть для всех сочинений,

кроме «Философии искусства»), я указываю страницу французских переводов; сюда относятся: последняя глава «Системы трансцендентального идеализма» в книге Schelling F. W. J. v. *Essais*. Paris, 1946; *Écrits philosophiques*, 1847 и *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Paris, 1946, t. I.

Цитаты из Августа Вильгельма Шлегеля приводятся по изданию *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*. Bd. I, *Die Kunstlehre*. Stuttgart, 1963 (сокращенно *Die Kunstlehre*) и *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Stuttgart, Bd. I, 1966, Bd. II, 1967 (сокращенно *Vorlesungen*). Последняя работа была переведена на французский, но перевод неудовлетворителен. Напротив, я делаю ссылки на прекрасный перевод отрывка из *Kunstlehre*, сделанный Ш. Бернаром и помещенный в качестве приложения к изданию Schelling F. W. J. v. *Écrits philosophiques*. Paris, 1847.

Что касается трудов Фридриха Шлегеля, то я использую следующие сокращения: фрагменты, опубликованные Шлегелем, обозначены буквой, указывающей на название сборника (L = Lyceum, A = Athenaeum) и цифрой, указывающей на номер фрагмента. Текст цитируется по второму тому *Kritische Ausgabe* (выборочные переводы А. Герна ненадежны). Фрагменты, не изданные при жизни, обозначаются следующим образом: LN и цифра обозначают издание *Literary Notebooks 1797-1801*, London, 1957 и номер фрагмента; «Философия филологии» цитируется по изданию Ю. Кернера: Körner J. *Friedrich Schlegels «Philosophie der Philologie»*, Logos, 17, 1928, p. 1-72; цифра обозначает страницу. Ссылка на 18-й том *Kritische Ausgabe* содержит номер этого тома, номер раздела (римская цифра) и номер фрагмента (арабская цифра). Сочинение «Беседа о поэзии» (*Gespräch über die Poesie*, сокращенно GP и номер страницы) цитируется по *Kritische Ausgabe*, Bd. II.

Фридриха Шлейермахера я цитирую по изданию Schleiermacher F. *Hermeneutik*. Heidelberg, 1959.

К. В. Ф. Зольгер цитируется по изданию Solger K. W. F. Erwin, München, 1971 (перепечатка издания 1907 г.); *Vorlesungen über Aesthetik*, 1829.

В. Г. Вакенродер цитируется по двуязычному изданию, опубликованному в Париже: Wackenroder W. H. *Fantaisies sur l'art, par un religieux ami de l'art*, 1945.

VII.

Язык и
его двойники

Первоначальный язык. Язык дикарей.

*Богиня познания не улыбается
тем, кто пренебрегает древними.*

Бхартрхари

Бл. Августин допускал существование собственных и переносных знаков; риторы обычно говорили о собственном и фигуральном смысле; в эстетике романтизма противопоставляются аллегория и символ. Как мы убедились, между этими дихотомиями нет полного совпадения, однако все они свидетельствуют об осознании различий между рядом форм, которые (иногда) объединяются под общим названием знаков. В то же время редко кто довольствуется голой констатацией разнообразия знаков; как только противопоставление сформулировано и даже еще раньше, его члены получают весьма различную оценку. Данная глава и посвящена одной из форм этой оценки, особенно сильно повлиявшей на традицию гуманитарных наук.

Действительно, существование знаков и символов (воспользуемся пока именно этими наименованиями двух важнейших способов репрезентации смысла) с удивительной регулярностью предопределяет и наличие двух противоположных оценочных позиций, занимаемых исследователями.

С одной стороны, на практике знаки постоянно трансформируются в символы, каждый знак обрастает бесконечным числом символов.

С другой стороны, в декларациях теоретического характера постоянно утверждается, что все является знаком, что символов не существует или они не должны существовать.

Чем интенсивнее символизирующая деятельность, тем чаще она ведет к формулированию своего рода антитезиса метасимволического характера,

заключающегося в том, что никаких символов вовсе не существует. Подобно тому как ранее не соглашались с тем, что Земля не является центром Вселенной или что человек происходит от животных и не только разум руководит его поступками, ныне утверждается, что язык является единственным способом репрезентации и состоит из одних только знаков в узком смысле слова, следовательно, относится к сфере логики, к сфере разума. Точнее говоря, поскольку трудно полностью игнорировать существование символов, мы заявляем, что мы — нормальные взрослые люди современного Запада — свободны от недостатков символического мышления и что такое мышление существует лишь у *других* — у животных, детей, женщин, сумасшедших, поэтов (безобидной разновидности сумасшедших), дикарей, которые, равно как и наши предки, мыслят только символически. Возникает любопытная ситуация: в течение веков люди занимались описанием своих собственных символов, полагая при этом, что наблюдают над знаками других. Можно подумать, что некая бдительная цензура разрешала говорить о символизме только при условии употребления имен, отсылающих к иному миру: «безумие», «детство», «дикари», «предыстория». Различного рода табу: территориальное (дикари), временное (обезьяноподобные и дети), биологическое (животные и женщины) и идеологическое (сумасшедшие и художники) — не позволяли допускать существование символизма в нашей жизни и, в частности, в нашем языке. Однако (и в этом заключается мой тезис) описания «дикого» знака (знака других) суть дикие описания (нашего) символа.

Подобное положение дел вызывает двоякого рода реакцию.

Во-первых, можно доказать, что наше мышление пользуется теми же приемами, что и мышление «первобытных» или «больных» людей. Эта задача тем более трудна, что она самым непосредственным образом затрагивает наши привычки; тем не менее ее выполнение началось с разоблачения ряда «центризмов»: этноцентризма, антропоцентризма, адальтоцентризма (термин принадлежит Пиаже), логоцентризма. Наряду с этим у нас может войти в привычку обнаруживать в нашем мышлении некоторые приемы, якобы характерные для первобытных людей. Я хотел бы привести здесь только два примера часто высказываемого мнения о том, что мы мыслим только знаками, а *другие* — только символами!

Первый пример можно найти у Леви-Брюля. Первоначальная трактовка «первобытного мышления», хотя и получила широкое одобрение, вызвала также ряд протестов в связи с употреблением таких терминов, как *первобытный* (primitif), *дологический*, *партиципация*, *мистический*. В течение почти тридцати лет Леви-Брюлю приходилось подробно объяснять во вве-

дени к своим трудам и в заключении смысл, который он придавал этим словам. *Первобытный* не означает «примитивный», это всего лишь условное наименование¹; *мистический* не имеет отношения к *мистике*, а обозначает веру в реальное существование невидимых вещей... При этом он ни разу не испытал желания заменить другими эти *слова* (произвольные, согласно его собственной теории, в которой западные языки противопоставляются в этом отношении первобытным). В предисловии к «Записным книжкам» Леви-Брюля Морис Ленар пишет:

«Не сама ли новизна его трудов в то время объясняет наличие в его слове слова мистический несмотря на то, что оно было малоподходящим и даже не нравилось ему самому? Когда ему предлагали опустить букву s в слове mystique «мистический» и писать mythique «мифический», он только слабо улыбался...»².

Но правы были именно читатели Леви-Брюля. Десятки страниц объяснений оказались недостаточными, чтобы убедить их, что смысл, вкладываемый им в слово *мистический*, и обычный смысл этого слова не имеют между собой ничего общего. По поводу имен у первобытных народов Леви-Брюль писал следующее: «Для нас дать имя предмету не значит в чем-то изменить его, и произвольно установленная омонимия не ведет ни к каким последствия в реальной действительности. Для первобытных людей дело обстоит совсем иначе. Поскольку имя, эта неотъемлемая принадлежность предмета, само является сущностью, то омонимия означает тождество»³.

Но именно так и реагировали его читатели, для которых омонимия двух слов *мистический* означает тождество или, по крайней мере, родство понятий. Более того, так реагировал и он сам, иначе почему он не отказался от этого термина, хотя и был недоволен им? В «Записных книжках» он уже не говорит о дологической стадии мышления и о принципе непротиворечивости у первобытных людей, но он по-прежнему не замечает приемов, используемых нашим собственным мышлением. По поводу одного из приведенных им примеров он пишет: «Двойственность бороро — арара произвела наибольшее впечатление на читателей...», но он не замечает, что причина, по которой этот пример имел такой успех, заключается не в его необычной логике, а в аналогичности фонетической структуры двух слов: бороро и арара...

¹ Имеется в виду двузначность французского прилагательного primitif, которое значит и «примитивный», и «первобытный». — *Прим. перев.*

² Lévy-Bruhl L. Carnets. Paris, 1949, p. XIV. — *Прим. автора.*

³ Lévy-Bruhl L. L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs, Paris, 1938, p. 236. — *Прим. автора.*

Другой пример я позаимствовал у Пиаже. Знаменитый психолог противопоставил обилие символов у ребенка обилию знаков у взрослых. Он показал, что символ основан на таком типе рассуждения, который вслед за Стерном он назвал трансдукцией (и который как бы противопоставлен индукции и дедукции); трансдукция определяется как «нерегулярное (не необходимое) умозаключение, поскольку оно опирается на схемы, находящиеся на полпути между частным и общим»¹. Например, маленькая Жаклин считает, что у горбатого мальчика, заболевшего гриппом, исчезнет горб, когда он вылечится от гриппа; она непосредственно уподобляет болезни друг другу, не соотнося их с общим классом болезней, в котором болезнь, приведшая к возникновению горба, отличалась бы от других заболеваний. Но когда Пиаже обращается к эволюции семиотической функции, он говорит об избытии «символов» у ребенка и их почти полном отсутствии у взрослых, заключая: «Когда мы говорим о семиотической функции, нельзя ли, приняв сосюрвовское различие знака и символа, считать, что образный символ эволюционировал в аналитический знак?»².

Оставим в стороне вопрос о том, преобладают ли у взрослых «аналитические знаки» или ведет ли знак свое происхождение от символов (в другом месте Пиаже совершенно открыто отрицает это); сосредоточимся на самой форме его рассуждений. Одно из свойств символа (меньшая частотность) позволяет Пиаже сделать вывод о другой его особенности: символ эволюционирует в знак. Подобным образом, заметив, что в XIX в. было «больше» музыки, чем живописи, а в XX в. дело обстоит наоборот, мы могли бы сделать вывод, что музыка эволюционирует в живопись... Вот вам прекрасный пример «трансдукции», которая, однако, происходит в голове взрослого человека (Пиаже), в то время как его мышление должно было бы располагать лишь «аналитическими знаками» и, следовательно, производить правильные дедукции!

Итак, наша первая задача заключается в том, чтобы обнаружить приемы «символического мышления» именно у тех, кто заявляет, будто такими приемами не пользуется. Вторая, дополнительная, задача заключается в том, чтобы дать иное толкование описаний якобы «первобытного мышления» и «первоначального языка». Эти описания не обязательно ошибочны, но в них произошла подмена объекта: полагая, что наблюдают за знаками *других*, исследователи часто описывали *наши* символы.

¹ Piaget J. La formation du symbole chez l'enfant. Paris-Neuchâtel, 1945, p. 248. — Прим. автора.

² Piaget J. Le structuralisme. Paris, 1968, p. 97. — Прим. автора.

Однако следует остерегаться чрезмерной реакции на идею «первобытного мышления», когда отвергается не только навязывание этого «мышления» другим, но также и существование чего-либо иного, кроме знака и его логики. Вновь обратившись к своим прежним суждениям, которые на протяжении лет казались ему уже слишком категорическими, Леви-Брюль писал в «Записных книжках» (с. 62-63): «Логическая структура разума одна и та же во всех известных человеческих обществах; все они обладают языком, обычаями или институтами; поэтому не нужно больше говорить о *дологическом*, надо ясно сказать, почему я отказываюсь от этого термина и от всех возможных его импликаций». Структура «человеческого разума», вероятно, *одна и та же* везде и во все времена¹, но это не означает, что она *единственная*; символ несводим к знаку, и наоборот. Если Леви-Строс пишет: «Вместо того чтобы противопоставлять магию и науку, лучше их сопоставлять как два способа познания, различающихся своими теоретическими и практическими результатами... но не видами соответствующих ментальных операций, которые отличаются друг от друга не своей природой, а скорее типом явлений, к которым они применяются»², то возникает вопрос, не лежит ли в основе подобного утверждения этноцентризм (или логоцентризм) наоборот: если раньше магией слишком пренебрегали, то теперь ей придается слишком большое значение; оказывается, что доля магии есть и в науке, равно как и доля науки в магии. Не следуют ли сами мыслительные операции, а не только их результаты двум принципам, весьма различающимся между собой не только функцией, но и своей природой, поскольку один из них связан со знаком, а другой — с символом? Снова говорится о науке и магии; может быть, это одно и то же, но составляют ли они единое целое? Поэтому, отнюдь не предавая забвению старые исследования, посвященные первобытному знаку, следует посмотреть, не представляют ли они собой на самом деле первые описания символа, до сих пор сохраняющие свою полезность.

Описываемые мною воззрения не характерны для какого-то одного исторического периода, их можно обнаружить у авторов, живших в разные эпохи. Спекуляции по поводу первоначального языка начались еще в глубокой древности, а спекуляции по поводу языка умалишенных продолжаются и в наши дни. Можно даже сказать, что романтический кризис способствовал не их исчезновению, а скорее распространению. Когда, например, Вакенродер противопоставляет язык слов и язык искусства по категориям, которые в ином случае дают возможность противопоставить знак и символ, он

¹ Как показал Леруа-Гуран, человек происходит не от обезьяны, он происходит от другого человека. — *Прим. автора.*

² Lévi-Strauss Cl. *La Pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 21. — *Прим. автора.*

действует в рамках той же парадигмы, что Вико и Леви-Брюль; различие — оно, правда, не всегда заметно — заключается в оценке символа, отрицательной у Вико и Леви-Брюля и положительной у Вакенродера (этой оценкой, разумеется, не исчерпывается романтическая концепция символа). Традицию, о которой я говорю, нельзя назвать «классической» или «романтической», скорее она выступает как неизбежное дополнение ко всем существующим теориям, являясь их *двойником*. Для своего анализа я выбрал две категории этой традиции: «первоначальный язык» и «язык дикарей»¹.

Первоначальный язык

Итак, я выдвигаю следующую гипотезу: тот, кто полагает, будто описывает происхождение языка и языкового знака или их самое ранее состояние, в действительности проецирует в прошлое имплицитные знания о символе, имеющиеся у нас в настоящее время.

Спекуляций о происхождении языка столько, что для их обозрения не хватило бы и целой книги². По этой причине я не буду давать очерк истории этих спекуляций, ибо он неизбежно оказался бы поверхностным; скорее я набросаю портрет-робот вневременного характера с сохранением лишь нескольких типичных черт. Более того, я ограничусь лишь одним аспектом, а именно соотношением означающего и означаемого.

Классической дихотомией всех этих теорий является противопоставление *phusei* и *thesei*, естественного и конвенционального происхождения языка. Эти термины могут быть соотнесены с двумя оппозициями — оппозицией мотивированного (естественного) и немотивированного и с оппозицией

¹ Мой выбор произволен. Тех же целей можно было бы достичь, исходя из описаний языка психически больных людей, данных психиатрами. Тогда пришлось бы поразмышлять над утверждениями такого рода: «Наши больные — бессознательные символисты подобно господину Журдену... Болезнь помогает ему открыть законы символизма» (Pouderoux J. *Remarques sur l'incohérence des propos de quelques aliénés*, Bordeaux, 1929, p. 56). «Чтобы передать свою мысль, шизофреник отдает предпочтение этому виду символических междометий, а не банальным словам, образующим, однако, логически безупречное предложение, которое удовлетворяет правилам синтаксиса» (Pottier C. *Réflexions sur les troubles du langage dans les psychoses paranoïdes*, Paris, 1930, p. 129). Равенство Ариети *шизофрениа = палеология* представляет собой благодатное поле для исследований. — *Прим. автора.*

² Впрочем, такой обзор существует; я имею в виду шеститомное издание Borst A. *Der Turmbau von Babel*, Stuttgart, 1957-1963. Большая степень обобщения присутствует в следующих трудах: Rosenkranz B. *Der Ursprung der Sprache*, Heidelberg, 1961; Sommerfelt A. *The origine of language. Theories and hypotheses*. — In: *Cahiers d'histoire mondiale*, I (1953-54), 4, p. 885-902; Allen W. S. *Ancient ideas on the origin and development of language*. — In: *Transactions of the Philological Society*, 1948, p. 35-60. В книге Révész G. *Origine et Préhistoire du langage*, trad. fr., Paris, 1950 также можно найти полезные сведения. — *Прим. автора.*

социального (конвенционального) и индивидуального. Однако никто или почти никто (об исключениях мы скажем позже) никогда не утверждал, что *естественный* язык в силу своей естественности является *индивидуальным* языком; на самом деле конвенциональный характер языка — в смысле его социальности и обязательности — допускается сторонниками обоих противоположных мнений. Отсюда можно сделать вывод, что в действительности противопоставление проводится между мотивированностью и немотивированностью. В таком случае выбор именно этой оппозиции ложится в основу гипотезы о первоначальном языке, точнее, об отношении между означающим и означаемым в нем; когда на язык прошлого смотрят глазами языка настоящего, тем самым отказываются от поиска иных различий между ними, кроме временных. Иными словами, все конструктивные гипотезы относительно первоначального языка сводятся к поиску *мотивации* отношения между двумя конститутивными сторонами знака. Говоря словами А. В. Шлегеля, «поязык должен состоять из естественных знаков, то есть из знаков, находящихся в сущностном отношении с означаемым» (Die Kunstlehre, с. 239). По этой причине мы займемся прежде всего формами мотивации.

Сильно упрощая, можно выделить три основных этапа исследований мотивации: 1) от абстрактного (современного) языка к языку изобразительному; 2) от изобразительного языка к ономапоее; 3) от ономапоеи к языку жестов. Такая градация основана на степени присутствия референта в знаке. Действительно, если мы заранее постулируем наличие мотивации, но по-прежнему опираемся лишь на знаки, то предметом анализа может быть только отношение денотации (между знаком и референтом) или символизации (между означающим и означаемым не может быть мотивации). Когда мы имеем дело с тропом, или словесным символом, то сопоставляем два однородных элемента: собственный и фигуральный смысл. В ономапоее часть референта обычно становится знаком. Наконец, в языке жестов референт присутствует в знаке почти целиком. Рассмотрим теперь кратко каждый из этих трех этапов отдельно.

Когда поиск происхождения языка не выходит за рамки *слов* и не затрагивает других способов означивания (например, символов), он получает наименование *этимологии*. Однако, что касается семантики, в этимологии учитываются лишь тропологические отношения. Чтобы проиллюстрировать это положение, я обращусь к четкому и обобщенному описанию этимологической практики, данному Стивеном Ульманом¹. После рассмотрения многочисленных

¹ Я буду цитировать французский перевод его книги Ulmann St. Précis de sémantique française, Verne, 3^e ed., 1965. — Прим. автора.

классификаций этимологических приемов исследования С. Ульман устанавливает два несводимых друг к другу принципа, на основе которых может быть построена «логическая классификация» и «психологическая классификация». Рассмотрим сначала логическую классификацию. Она «примыкает к традиции классической и средневековой риторики», ибо «пионеры семантики — Дармстетер, Бреаль, Кледа и другие — еще не смогли покинуть риторическую точку зрения» (с. 271). Отсюда вытекает следующее:

«Классификация осуществляется с помощью чисто количественного сравнения области значения до и после изменения. Следовательно, имеются три возможности: новая область может быть шире предыдущей, она может быть более ограниченной, наконец, оба понятия могут быть равноправными» (с. 271-272).

Итак, мы имеем три случая: 1) *расширение смысла*; например, глагол *aggirare* в латыни значил «приставать к берегу», а во французском дал глагол *aggriver* с более общим смыслом «прибывать»; 2) *сужение смысла*; например, лат. *vivenda* означает «съестные припасы» (всякого рода пищу), а производное от него франц. *viande* «мясо» имеет, как легко убедиться, более узкий смысл; 3) *смещение смысла*, например, франц. *сапард* «утка» и «газетенка» — здесь «всякое сравнение их областей было бы абсурдно» (с. 273).

Действительно, следы «риторической точки зрения» хорошо заметны. Обратимся ли мы к классическим риторикам или к их современным версиям, всюду наблюдаются одни и те же тропологические отношения: с одной стороны, синекдоха, которая может представлять собой переход от вида к роду или от рода к виду, то есть сужение или расширение смысла, с другой — метафора и метонимия, в которых происходит смещение смысла без изменения его экстенсии. Ясно, что мы не выходим за пределы риторических фигур.

Вторая классификация психологическая, она основана на типах ментальных ассоциаций. В ней выделяются четыре случая:

«1) сходство двух смыслов (метафора); 2) смежность двух смыслов (метонимия); 3) сходство двух имен; 4) смежность двух имен» (с. 277).

Зубья гребня — это метафорическое изменение смысла; слово *стиль* происходит от лат. *stilus* «заостренная палочка для письма», это — метонимическое изменение. Третий случай можно проиллюстрировать французским словом *foirain* «ярмарочный», которое связывается со словом *foire* «ярмарка», хотя оно первоначально значило «иностранный». Но хотя такая этимология неверна, все-таки здесь есть троп, точнее, метонимия (иностранцы часто посещают ярмарки); следовательно, она не представляет собой осо-

бого случая. Наконец, четвертую возможность иллюстрирует слово *capitale* «столичный», которое используется вместо сочетания *ville capitale* «столичный город, столица»; это — обобщающая синекдоха, когда качество замещает собой характеризующий им предмет. Говорить о смежности или сходстве — значит уточнять одну из категорий предыдущей классификации, в которой объединены метафора и метонимия. Таким образом, вторая классификация, отнюдь не являясь независимой от первой, представляет собой лишь ее разновидность. Итак, этимология по-прежнему остается разделом риторики.

Но, может быть, я неправильно выбрал исходную точку для своего анализа? Никаких примеров не хватило бы, чтобы *с их помощью* доказать свои утверждения, поэтому удовольствуюсь тем, что кратко изложу взгляды одного из самых блестящих этимологов современности Эмиля Бенвениста. В статье, имеющей методологическое значение и озаглавленной «Семантические проблемы реконструкции»¹, Бенвенист следующим образом формулирует основное правило этимологии: «При наличии идентичных морфем, обладающих разными смыслами, следует выяснить, существует ли такое употребление, где эти два смысла вновь обретают свое единство» (с. 290)². Приведу два примера. В английском языке слова *story* «рассказ» и *story* «этаж» полностью омофоничны. «Препятствием к их отождествлению служит не то, что “рассказ” и “этаж” кажутся нам несовместимыми, а невозможность найти такое употребление, где одно значение было бы коммутательно (взаимозаменяемо с другим)» (с. 290)³. Исторический анализ подтверждает разное происхождение двух слов. Обратный случай представляет собой французский глагол *voler*, синонимичный англ. *fly* «лететь» и *steal* «красть». Возможно найти общий контекст их употребления. «Такой контекст действительно можно обнаружить в языке соколиной охоты: *le faucon vole le perdrix* “сокол преследует и ловит на лету куропатку”» (с. 290)⁴.

На первый взгляд Бенвенист заменяет риторический критерий смысла на формальный критерий дистрибуции. Но приглядимся пристальнее ко второму критерию. Мы можем утверждать, что два смысла глагола *voler* имеют общее происхождение, поскольку существует контекст, в котором один из смыслов является частью другого; исходным является смысл *fly*, смысл *steal*,

¹ Статья помещена в сборнике его трудов: Benveniste E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966. — *Прим. автора*.

² Перевод данной фразы И. В. Барышевой в кн.: Бенвенист Э. *Общая лингвистика*. М., «Прогресс», 1974, с. 332, неточен. — *Прим. перев.*

³ Цит. по ук. переводу И. В. Барышевой, с. 332. — *Прим. перев.*

⁴ Там же, с. 333. — *Прим. перев.*

очевидно, является по отношению к нему синекдохой, поскольку обозначает особый полет сокола. Приведем еще один пример: в общендоевропейском слова со значением «собирать» и «осень» родственны, поскольку слово *осень* означало «время сбора», но значения «собирать» и «время сбора» находятся в метонимических отношениях, и снова мы видим в действии механизм образования тропов, раскрытию которого, безусловно, способствует непогрешимая эрудиция Бенвениста.

Чтобы добраться до истоков языка, приходится опираться на матрицу тропов, которая, однако, характеризует нынешнее состояние языка, а не его прошлое (мы видели, что такое уподобление впервые встречается у Бл. Августина). Поэтому мы не удивляемся, когда наталкиваемся на высказывания о метафорической природе языка древних людей, даже если они не вписываются в рамки этимологии. Например, Вико писал:

*«На втором языке, соответствующем Веку Героев, по словам Египтян, говорили символами: к этим символам должны быть сведены Героические образы, то есть немые подобия (Гомер называет их *sémata* «знаки»), посредством которых писали Герои. Следовательно, эти символы должны были быть метафорами, изображениями, подобиями, сравнениями, позднее в артикулированном языке они составляют все богатства Поэтической Речи»^{1, 2}.*

В том же духе высказывались и другие мыслители, например, Ренан: *«Таким образом, перенос, или метафора явился одним из важнейших способов формирования языка»³.*

Еперсен:

«Выражение мысли стремится стать все более механическим и прозаическим. Первобытный же человек, если судить по характеру его языка, был вынужден постоянно выражать свои идеи на языке поэзии. Язык современных дикарей часто описывают как в высшей степени метафорический и богатый всякого рода фигуральными и метафорическими выражениями»⁴.

Впрочем, такой вывод не так уж обязателен, как кажется. Действительно, после того как обнаружилось, что все слова созданы с помощью метафоры, синекдохи и т. д., мы могли бы ожидать, что современный язык будет рассматриваться как фигуральный, а первоначальный — не фигуральный, «прямой»; на самом деле утверждается принципиально обратное. Вико го-

¹ Vico G. La Science nouvelle. Paris, 1953, p. 438. — Прим. автора.

² Цит. по кн.: Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Пер. А. А. Губера. Л., «Художественная литература», 1940, с. 164. — Прим. перев.

³ Renan E. De l'origine du langage. Paris, 2^e ed., 1858, p. 123. — Прим. автора.

⁴ Jespersen O. Progress in language. London, 1894, p. 353; Language, 1922, p. 432. — Прим. автора.

ворит о том, что переносы смысла осуществлялись в самом начале существования языка и сегодня метафорическое происхождение большинства слов забыто; следовательно, прошлое языка, а не его настоящее, было эпохой метафор. Кондильяк усматривает качественное различие между древними и современными тропами; первые были настоящими тропами, ибо возникли по необходимости (тогда слов было еще очень мало), вторые же являются признаком упадка и близкой смерти, ибо служат лишь для украшения речи (такое же противопоставление смысловых и орнаментальных тропов проводил Квинтилиан); следовательно, тропологический способ создания слов, а не конкретные тропы позволяют говорить о прошлом как об эпохе образов. Также и Есперсен говорит о том, что если в современном языке столь много мертвых тропов, то это означает, что когда-то они были живыми; следовательно, первоначальный язык был образным и т.д. Итак, независимо от объяснения вывод всегда один; в основе первобытных знаков лежала возможность мотивации.

Следующим важным этапом поисков первоначального языка является обращение к ономапопеям и междометиям (в зависимости от того, берется ли за основу подражательная или экспрессивная теория происхождения языка). Кондильяк, будучи сторонником междометной теории, писал о том, что «возгласы, сопутствовавшие страстям, способствовали разворачиванию действий души, естественно порождая язык жестов»; говоря о первых людях, он утверждал, что «естественные возгласы служили им образцом для создания нового языка»¹. Ренан, сторонник звукоподражательной теории, утверждает в свою очередь, что «определяющим мотивом при выборе слов в большинстве случаев должно было стать желание подражать предмету, который хотели выразить... Поэтому язык первых людей был всего лишь своего рода отзвуком природы в человеческом сознании» (с. 136). А. В. Шлегель обобщил все эти теории в следующем шутовском высказывании:

«Вот они, первые люди: кроме того, что они выпускают нечленораздельные крики радости, боли, гнева, они еще и свистят, как штормовой ветер, ревут, как волны бушующего моря, изображают голосом грохот катящихся камней, воют словно волки, воркуют, как голуби, ревут, как ослы»³.

¹ Condillac E. B. de. Essai sur l'origine des connaissances humaines. OEuvres philosophiques, t. I. Paris, 1947, p. 61. — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Кондильяк Э. Б. де. Соч. в 3-х т. Т. 1. Пер. И. С. Шерн-Борисовой. М., «Мысль», 1980, с. 185. — *Прим. перев.*

³ Schlegel A. W. De l'étymologie en général. — In: Schlegel A. W. OEuvres écrites en français, t. II, Leipzig, 1846, p. 124-125. — *Прим. автора.*

Напомню, что у этих теорий находятся защитники и среди современных лингвистов. Советский исследователь А. М. Газов-Гинзбург излагает в своей книге¹ новую версию теории подражания. Ономотопея получает у него более благородное наименование *мимемы*, а свое исследование он относит к области *мимологии*. Мимемы делятся на четыре класса в зависимости от характера звука: 1) воспроизведение внутренних человеческих звуков; 2) воспроизведение внешних звуков; 3) озвучивание беззвучных жестов и мимики рта и носа; 4) лепет, или самые легкие сочетания звуков, обозначающие наиболее обычные ситуации восприятия. Затем автор анализирует корни протоеврейского языка и показывает наличие ономотопеи в 140 случаях из 180; остальные слова являются заимствованиями, или их происхождение неизвестно.

Теория другого лингвиста, Якоба ван Гиннекена, может служить примером современных разновидностей междометной теории; мы имеем в виду его книгу «Типологическая реконструкция архаичных языков человечества»². Он также расширяет понятие междометия, заменяя его понятием *клика*. Клики — это звуковой комплекс, в котором нередко имеются звуки, отсутствующие в фонологической системе языка; он развивается на основе естественных движений органов речи. Ван Гиннекен пишет:

«Ртовые движения при производстве знаков-кликов были и есть действительно врожденные движения, свойственные всем людям; они представляют собой сосательные движения ребенка, случайные вариации которых позже были приспособлены в качестве знаков различных состояний нашего сознания... В отсутствие матери каждый нормальный ребенок на втором или третьем месяце своей жизни чувствует желание сосать и начинает воображать, что он принимает пищу» (с. 63).

Примеры Ван Гиннекен черпает из всех «архаических языков человечества».

И наконец, на третьем этапе поисков первоначального языка обращаются к языку жестов, или, как говорили в XVIII в., к языку действий. Вико, Уорбертон и особенно Кондильяк оставили детальные его описания. В первой главе своей «Грамматики» Кондильяк пишет:

«Жесты, мимика лица и нечленораздельные звуки — вот, монсеньор, средства, которыми первоначально пользовались люди для сообщения друг другу своих мыслей. Язык, образованный с помощью таких знаков, называется языком действий» (там же, с. 428).

¹ Газов-Гинзбург А. М. Был ли язык изобразителен в своих истоках? Москва, 1965. — Прим. автора.

² Ginneken J. v. La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité. Amsterdam, 1939. — Прим. автора.

Этот язык одновременно естественный (то есть мотивированный) и приобретенный; только такой язык соответствует тому, что выражает, поскольку на него не налагается требование линейности, ведь идеи возникают одновременно, а не последовательно («язык одновременных идей есть единственный естественный язык», с. 430).

На смену умозрительным построениям Кондильяка, не опирающимся на эмпирические данные (хотя он и упоминает «заведение для обучения глухонемых», которым руководил аббат де л' Эпе, с. 429), в XIX и XX вв. приходят конкретные исследования. В частности, открытие ряда жестовых кодов у индейцев Северной Америки стимулировало исследования по «языку действий» — этому автономному и даже первичному языку. Следует упомянуть и работу, оказавшую большое влияние на исследования в этой области — статью Кэшинга под заглавием «Мануальные понятия»¹. Тому же Ван Гиннекену принадлежит попытка систематизации всех данных о жестовом языке, который он рассматривает как абсолютное начало человеческой речи. По его мнению, жест первичен, ибо он входит составной частью в обозначаемые им действия; в нем представлена нулевая степень знака, поскольку он обозначает сам себя.

«Жест в этом случае есть не что иное, как работа, начатая вовне, в воздухе, и мануальный концепт, оживляемый изнутри. Следовательно, это естественный знак, в нем отсутствует какая-либо договоренность. Знак есть естественный знак, ибо он сам есть означаемое» (там же, с. 127).

Для полноты картины следует упомянуть соответствующие исследования письменности. Еще Вико установил жесткий параллелизм между «тремя языками» человечества и тремя видами письма у египтян (иероглифическое, символическое и эпистолярное). Современник Вико, епископ Глостерский Уильям Уорбертон, развил эту аналогию в книге «Божественный завет Моисея» (The Divine Legation of Moses) часть из которой была немедленно переведена на французский язык под заглавием «Очерк иероглифов египтян» (Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens (1744)². Уорбертон выделил следующие этапы развития языка: современный абстрактный язык, метафорический язык и язык действий. Что касается письма, то этапы его развития следующие.

«Первым опытом письма была обычная живопись» (с. 5); в качестве, скажем так, весьма приблизительного примера приводятся пиктограммы ацтеков. Затем следует этап иероглифов. Переход от одного письма к другому про-

¹ Cushing F. H. Manual concepts. — In: American Anthropologist, V, 1892, p. 289-317. — *Прим. автора.*

² О роли Уорбертона см. David M.-V. Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII et XVIII^e siècles... Paris, 1965. — *Прим. автора.*

исходит тремя путями. «Первый способ заключался в использовании главного свойства субъекта вместо целого... Если нужно было выразить народное волнение или бунт, они рисовали вооруженного человека, пускающего стрелы» (с. 19-20); ныне мы бы сказали, что это — синекдоха. «Во втором способе было больше искусства, ибо он заключался в том, чтобы заменить сам предмет его реальным или метафорическим орудием. Так, выразительно нарисованный глаз должен был представлять всеведение Бога» (с. 20); орудие вместо предмета в терминах риторики есть метонимия (Уорбертон предупреждает нас, что в определенных условиях она может стать метафорой). «Третий способ, которым воспользовались египтяне, чтобы свести письмо к живописи, еще более искусен. Его суть заключалась в том, что один предмет замещал другой и представлял его, если в предмете, который служил для представления, было некоторое сходство или тонкая аналогия с другим предметом, выводимая или из наблюдений над природой, или из суеверных традиций египтян» (с. 21-23); в этом случае перед нами метафора.

В границах второго этапа различаются две фазы: фаза иероглифов и фаза китайских идеограмм, в высшей степени стилизованных. На третьем этапе появляются алфавиты, состоящие из немотивированных знаков.

Отметим, наконец, что Уорбертон не ограничивается установлением формального тождества иероглифа и тропа, этот же тип отношений он распространяет на другие виды символической деятельности, в частности, на сновидения (здесь также чувствуется влияние Климента Александрийского). Анализируя «Онейрокритику» Артемидора, он замечает, что способ толкования образов сновидений тот же, что и способ толкования иероглифов и тропов. «Античные онейрокриты... основывали свои правила, помогавшие им толковать увиденные во сне предметы, на значении, которое имели эти же предметы в иероглифической письменности» (с. 210). «Онейрокриты черпали из иероглифической символики свое искусство дешифровки» (с. 238). Получается, что толкование сновидений ведет свое происхождение от иероглифики¹.

¹ Я не хочу сказать тем самым, что Уорбертон предвосхитил идеи Фрейда. Совершенно очевидно, что классификация тропов (типов отношений между двумя смыслами) в античности основывалась на классификации психических ассоциаций (типов отношений между двумя ментальными сущностями). Но тогда трудно понять, почему с таким упорством утверждают, будто Фрейд совершил великое открытие, окрестив метонимию смещением, а метафору сгущением, будто открытие Лакана заключается в том, что он «распознал [в терминах Фрейда] две важнейшие фигуры, называемые в лингвистике метонимией и метафорой». Действительно ли это шаг вперед? Тем более что противопоставление *сгущение* — *смещение* не эквивалентно противопоставлению соответствующих фигур риторики. См. в числе прочего: Lyotard J.-F. *Discours, figure*. Paris, 1971, p. 239-270; Bellemin-Noël J. *Psychanalyser le rêve de Swann?* — In: *Poétique*, 1971, 8, p. 468. В следующей главе мы подробно остановимся на этом вопросе. — *Прим. автора.*

Если рассмотреть приведенные мнения в их совокупности, то можно выделить следующее положение, которое прямо или косвенно определяет другие, а именно положение о том, что чем ближе мы к первоначальному языку, тем больше близость между знаком и тем, что он обозначает, или, как я выразился ранее, тем явственнее референт присутствует в знаке. Язык действий ближе всего к исходному состоянию, поскольку он обозначает сам себя и тем самым референт присутствует в нем в максимальной степени; язык и *есть* обозначаемый предмет, а не его обозначение (вспомним формулировки Гёте и Шеллинга). Призрак первоначального языка равнозначен его исчезновению, поскольку предметы занимают место знаков, а разрыв между человеком и миром, обусловленный знаком, в конце концов уничтожается.

Вряд ли стоит напоминать, что такое понимание языка противоречит современному осмыслению его истинной природы. Основатели современной семиотики часто повторяли, что в плане синхронии обозначаемый предмет по отношению к знаку есть лишь «небольшой эффект» (Пирс), «внешняя сущность» (Соссюр). В диахронической перспективе невозможно размышлять о происхождении языка, не постулировав вначале *отсутствие* в нем референтов; как пишет Леруа-Гуран, «это равнозначно тому, что мы превращаем язык в орудие освобождения по отношению к переживаемому»¹. Символизирующее же, напротив (и в этом заключается оправдание всей античной традиции), может быть частью символизируемого, и наоборот.

Одним из следствий — или вариантов — первой из названных особенностей, приписываемых первоначальному языку, является мнение, будто он состоял исключительно из конкретных имен. Поскольку предмет должен присутствовать в знаке, абстракция всегда считается более поздним явлением, ведь она сама по себе есть отсутствие. Это мнение (его каноническую формулировку можно найти в «Опыте» Локка²) служит краеугольным камнем значительной части современных этимологических исследований. Но в своем контр анализе Бевенист (*Problèmes*, с. 298 и сл.) прекрасно показал, как предрассудки, обусловленные тезисом о «конкретности» первоначального языка, могут заставить лингвистов закрыть глаза на очевидные факты.

¹ Leroi-Gourhan A. *Le Geste et la Parole*, t. II. Paris, 1965, p. 21. В этом смысле письменность представляет собой шаг вперед в деле «очеловечивания»; она предполагает возможность отсутствия не только референта, но и собеседников. — *Прим. автора.*

² «И я не сомневаюсь, что, будь мы в состоянии проследить слова до их источников, мы нашли бы, что названия, обозначающие вещи, не относящиеся к области наших чувств, во всех языках имели свое первое начало от чувственных идей» (кн. III, гл. 1, 5; цит. по кн.: Локк Дж. Соч. В 3-х т. Т. 1. Перев. А. Н. Савина. М., «Мысль», 1985, с. 460. — *Прим. перев.*). Леви-Строс доказал несостоятельность этой точки зрения в кн.: Lévi-Strauss Cl. *La Pensée sauvage*, p. 3 et s. — *Прим. автора.*

В качестве примера он взял этимологическое гнездо английских слов trust «доверие», true «верный», truce «перемирие», связанных с понятием верности; фонетически и морфологически они сходны со словами санскрита, греческого и английского языка, обозначающими «дерево» (tree), «иногда специально “дуб”, иногда “лес” вообще» (с. 299)¹. Объяснение этого факта, данное Г. Остгофом, стало традиционным.

«В основу всего морфологического и семантического развития он кладет индоевропейское слово, представленное греческим drūs “дуб”, откуда, по его мнению, происходят моральные значения в Treue и trust. Гот. прилагательное triggws, др.-в.-нем. gitriwi “верный” означают собственно, по Остгофу, “крепкий как дуб”. Согласно этой точке зрения, германское мышление представляло дуб символом прочности и надежности, и образ дуба повлиял на всю совокупность представлений о верности» (с. 299)².

Бенвенисту не стоило никакого труда доказать несостоятельность общепризнанного объяснения этих фактов, которые использовались в качестве удобной иллюстрации предшествования конкретного абстрактному. Во-первых, корень drū имеет значение «дуб» только в греческом; анализ материала других индоевропейских языков неопровержимо доказывает, что в этих языках он значит «дерево», «лес» вообще; даже в греческом значение «дуб» появилось сравнительно недавно, и это тем более понятно, что дуб растет отнюдь не на всей территории распространения индоевропейских языков. Проанализировав заново это слово, Бенвенист доказал, что в индоевропейском оно могло значить только «“быть твердым, прочным, здоровым”» (с. 300)³.

*«Обозначение “дерева” связано с этим общим значением. В противоположность Остгофу мы рассматриваем *derwo-, *drwo-, *dreu- “дерево” лишь как частный случай общего значения “крепкий, прочный”. И не “первобытное” название дуба создало понятие прочности, а, наоборот, посредством обозначения прочности дали наименование дереву вообще и дубу в частности...»* (с. 301)⁴.

Бенвенист приводит еще ряд подобных примеров. Третья предполагаемая особенность «примитивного» языка заключается в том, что вначале все слова были якобы именами собственными. Тем самым доводится до своего предела предыдущая характеристика языка: если по мере продвижения в глубь веков слова становятся все более и более конк-

¹ Цит. по ук. переводу И. В. Барышевой, с. 341. — Прим. перев.

² Там же, с. 341. — Прим. перев.

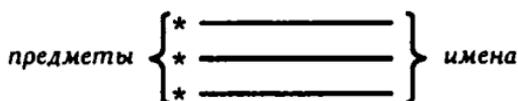
³ Там же, с. 342. — Прим. перев.

⁴ Там же, с. 342. — Прим. перев.

ретными, то в конце концов у каждой вещи оказывается собственное имя. Об этом говорил еще Адам Смит: «Установление имен собственных для обозначения каждого отдельного предмета, то есть выбор имен существительных, был, вероятно, одним из первых шагов на пути к созданию языка»¹; другие слова были затем образованы посредством антономазии (по модели «он настоящий Цезарь»). Первичные слова были именами собственными, обозначающими конкретные предметы, а язык в целом просто номенклатурой. Аналогичные высказывания можно найти и у Руссо.

Высказывания Соссюра по этому вопросу отличаются предельной четкостью, и я хотел бы привести их полностью. Он пишет:

«...имена не составляют основу языка. Лишь случайно языковой элемент соответствует предмету, производящему определенное воздействие на органы чувств, например, лошадь, огонь, солнце, а не какой-либо идее, например ἔσθηκε "он поставил". Какова бы ни была важность таких случаев, нет никаких очевидных оснований считать их типичными для языка, совсем наоборот... Но здесь мы имеем дело с некоторой имплицитной тенденцией, которую нельзя недооценивать и которой нельзя позволить повлиять на окончательное определение языка, а именно: с тенденцией считать язык номенклатурой предметов. Сначала дан предмет, затем знак; следовательно (это положение мы всегда будем отрицать), у знака существует внешняя опора, и отношения в языке можно изобразить следующим образом:



*В действительности же схему надо строить так: a - b - c, отвлекаясь от реальной связи * — a, направленной на предмет. Если бы предмет можно было представить каким-то образом в виде вещи с прикрепленным к ней знаком, лингвистика моментально прекратила бы свое существование как таковая, от начала и до конца»^{2,3}.*

Четвертая характеристика первоначального языка: поскольку слово близко к вещи, оно существует само по себе (значит «естественным обра-

¹ Smith A. Considérations sur l'origine et la formation des langues; воспроизведено в книге *Varia linguistica*, Bordeaux, 1970, p. 307. — *Прим. автора.*

² Saussure F. de. Notes inédites. — In: *Cahiers Ferdinand de Saussure*, XII, 1954, p. 68-69; Saussure F. de. *Cours de linguistique générale*, édition critique. Wiesbaden, 1967, fasc. II, № 1089-1091, p. 148 — *Прим. автора.*

³ Цит. по кн.: Соссюр Ф. де. *Заметки по общей лингвистике*. Пер. Б. П. Нарумова. М., «Прогресс», 1990, с. 120-121. — *Прим. перев.*

зом») и в противоположность словам современных языков не обязано являться частью жесткой системы. Ренан делает такой вывод: «Никогда язык не был более индивидуален, чем при возникновении человека» (*там же*, с. 176). Говорящий обладает определенной свободой в выборе того или иного знака, поскольку все они мотивированы по природе и, следовательно, могут быть поняты незамедлительно. Кажется, что мы снова читаем описание метафорического использования *нашего* языка.

Не буду говорить о других характеристиках первоначального языка, также вытекающих из перечисленных выше свойств: о его аффективности, или иррациональности, бедности или же синкретизме¹. Во всех этих спекулятивных построениях постоянно смешиваются знак и символ, тем не менее учитываются их основные черты, хотя при этом делаются такие утверждения, с которыми трудно согласиться. Думается, этого достаточно, чтобы признать неправоту Уитни и многих других после него, которые, говоря об исследованиях, посвященных происхождению языка, утверждали, что «большинство из того, что было написано и сказано по этому поводу, всего лишь пустые слова...».

Язык дикарей

Перейдем теперь ко второй разновидности рассматриваемой точки зрения: дается описание символа, но при этом предполагается, что описывается знак других. Теперь речь идет не о давних временах, а о «дальних странах»; время заменяется пространством, а история — этнографией.

Типичным представителем такого взгляда является Люсьен Леви-Брюль. Типичным, но не единственным, чем и объясняется, почему и сегодня обращаются к его трудам несмотря на определенную их дискредитацию. Нет необходимости вновь критиковать его основные идеи, это пройденный этап; напротив, нужно попытаться эксплицитно сформулировать теорию символа, набросок которой он дал, частично даже не осознавая этого.

И снова следует начать с *присутствия* символизируемого в символизирующем:

«Не воспринимаемая связь и тем более не договоренность порождают их. Символ ощущается некоторым образом как существо или предмет, который он представляет, и "представлять" имеет в данном случае букваль-

¹ Имеется в виду неразличение субъективного и объективного. Так, Ренан пишет: «кажется, что первобытный человек вовсе не жил сам по себе, но растворялся в мире, от которого он едва себя отличал» (с. 211). Он же с одобрением цитирует Мена де Бирана, для которого первобытный человек «целиком существует вне себя» (Oeuvres, III, с. 42-43). — *Прим. автора.*

ный смысл — “сделать актуально присутствующим...”. Челюстная кость мертвого ребенка является для матери “представляющим” ребенка в полном смысле слова, то есть она реализует его актуальное присутствие»¹.

Впреки мнению некоторых речь идет не об отношении тождества (иначе невозможно было бы говорить о символизации), а об отношении принадлежности: символ есть сущее в том смысле, что составляет его часть.

«Переход от принадлежности к символу, как его понимают первобытные люди, может быть незаметным. Ибо символ как принадлежность является частью существа или предмета, который он “представляет”, и тем самым обеспечивает их актуальное присутствие» (там же, с. 200-201).

Такая концепция символа применяется не только к жестам и предметам (наподобие челюстной кости ребенка), но также и к словам в той мере, в какой последние что-то обозначают (ведь денотация близка к символизации); как и следовало ожидать, имена собственные оказываются излюбленным примером.

«Имя у них нечто большее, чем удобный способ обозначения кого-либо и выделения его среди других, — это не какая-нибудь этикетка, навешенная на каждого индивида, которую можно произвольно выбирать и при необходимости сменять и которая остается внешней по отношению к нему и не имеет ничего общего с его внутренним миром. Напротив, реальное имя... является принадлежностью человека в полном смысле этого слова; подобно другим видам принадлежности, оно консубстанционально своему носителю» (там же, с. 236).

Мы уже убедились, что такое отношение дикарей к языку разделял и сам Леви-Брюль, отказываясь менять этикетки даже в случае необходимости...

Может быть, стоит вспомнить и о том, что отношение принадлежности лежит в основе одного из тропов риторики — синекдохи? Создается впечатление, что разнообразие названий (принадлежность, партиципация, *pars pro toto* «часть вместо целого», синекдоха) способствовала сокрытию тождества предмета анализа, хотя при этом и полагали, что такое возможно лишь у первобытных людей. «Давно уже было отмечено слишком смелое применение формулы *pars pro toto*, к которой первобытные люди прибегают, не испытывая никаких затруднений... Если первобытные люди так свободно ею пользуются, то это значит, что подобным образом они выражают ощущаемое ими внутреннее отношение партиципации между частями живого существа и его целым, между принадлежащими ему вещами и им са-

¹ Lévy-Bruhl L. L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs, Paris, 1938. — Прим. автора.

мим» (там же, с. 176-178). Также и в «Записных книжках» Леви-Брюль отмечает: «Тогда понятно, как часть может “представлять целое”, то есть функционировать в качестве знака, символа... в силу некоего договора...» (с. 109).

Но если символы обнаруживают сходство с тропами, можно ли по-прежнему считать, что ими пользуются исключительно дикари? Леви-Брюль удивляет, что у них цвета не имеют абстрактных наименований, подобных нашим, а называются по имени предметов, окрашенных в этот цвет (обобщающая концептуальная синекдоха); он забывает при этом, что мы подобным же образом говорим orange «апельсин» и «оранжевый, апельсиновый» (плод вместо цвета), или rosa «роза» и «розовый». Среди приводимых им примеров без труда можно найти и другие тропы. Это не помешало одному из учеников Леви-Брюля написать: «Наш язык приобщает нас к логическому мышлению и не способен передавать иные формы мысли»¹.

Впрочем, и сам Леви-Брюль замечает формальное сходство между первобытным символизмом и риторическими тропами, но тут же отвергает его: «Выкинем из головы идею о том, что это только метафора, “фигура” в действии» (Symboles, с. 270). Если поискать причины такого отрицательного отношения, то можно заметить, что для Леви-Брюля метафора — это «игра», противопоставляемая «серьезному». Однако поэтический троп как дополнительное украшение в конце концов есть всего лишь такая же (ложная) идея, как и другие. Таким образом, Леви-Брюль отвергает не фигуру, а один из способов ее описания.

Существует еще одна причина, по которой в первобытных символах не усматриваются тропы: дело в том, что мы привыкли сводить все тропы к одной только метафоре и даже к одной только ее разновидности, основанной на материальном сходстве, другие же тропы мы разучились выделять. Поэтому-то Леви-Брюль и пишет иногда в недоумении: «Символы первобытных людей... не обязательно заключаются в воспроизведении или в образах этих существ и предметов» (там же, с. 180) или же: «Таким образом, хотя символы и являются мертвецами, которых они изображают, они ни в коей мере не должны обязательно воспроизводить их черты» (там же, с. 204). Какое же отношение лежит в основе символа? Леви-Брюль приводит в пример дом, символизирующий живущего в нем человека, а также следующее описание, взятое из классического труда Спенсера и Гиллена:

«Когда у туземцев спрашивают, что означают некоторые рисунки, они неизменно отвечают, что рисунки эти сделаны только для забавы, что они не имеют никакого смысла... Однако те же самые рисунки, совершенно

¹ Cailliet E. Symbolisme et Ames primitives, Paris, 1935, p. 145. — Прим. автора.

похожие по своей форме на первые, если только они исполнены на каком-нибудь ритуальном предмете или в особом месте, имеют весьма определенный смысл»^{1, 2}.

В «Записных книжках» он пишет:

«Следы шагов человека не составляют его часть, но они являются его символом...» (с. 206).

Леви-Брюль объясняет эти факты наличием абстракции нового типа, которую он называет мистической абстракцией; однако стоит внимательно приглядеться к примерам, чтобы убедиться, что то же самое в риторике называется *метонимией*. Метонимическое отношение *агенса* — *действия* важнее, чем метафорическое (или синекдохическое) отношение между образом и изображаемым существом. Конкретный рисунок имеет смысл, если только он нанесен на определенный предмет; он получает смысл через метонимическое отношение локализации. То же верно и для жилища, символизирующего своего обитателя, или для следа ноги, символизирующего человека. Кажущееся отсутствие тропов есть всего лишь наличие иных, кроме метафоры, тропов.

Свойства символических систем логически следуют из определения символа.

Рассмотрим сначала изолированные символы. Прежде всего всякое покушение на имя (или символ) есть покушение на обозначаемый им предмет, ибо одно есть часть другого или, как пишет Леви-Брюль, «воздействовать на символ существа или предмета значит воздействовать на него самого» (Symboles, с. 225). Приведем пример. По свидетельству Дж. Мунья, «индеец рассматривает свое имя не как простой ярлык, но как отдельную часть своей личности, как нечто вроде своих глаз или зубов. Он верит, что от злонамеренного употребления его именем он также верно будет страдать, как и от раны, нанесенной какой-нибудь части его тела» (Fonctions, с. 46)³. Выходит, все мы индейцы?

Второе следствие заключается в том, что тождество имен означает тождество, по крайней мере частичное, обозначаемых ими существ. Мы видели, что Леви-Брюль сумел сформулировать этот принцип, но не понял, что он применим и к его собственным высказываниям. Приведем пример, взятый из упомянутой выше книги Кайие:

¹ Lévy-Bruhl L. Les Fonctions mentales dans les sociétés primitives. Paris, 1910; я цитирую издание 1951 г. — *Прим. автора*.

² Цит. по кн.: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. Пер. под ред. проф. В. К. Никольского и А. В. Кислина. М., «Атеист», 1930, с. 78. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 30. — *Прим. перев.*

«Существовала и другая игра слов, основанная на названии "Общество мистифицистов". Его сближали с мальгашскими словами asosayity (по звучанию они напоминают английское слово society "общество"), которые означают "ведите их к нам". Говорили, что посланцы заморских стран получили задание присоединить к своей родине страну Хова».

И Кайе делает из этого следующий вывод:

«Созвучие слов важнее их смысла. Там, где мы занимаемся поиском синонимов, нецивилизованные народы улавливают омонимы: на слова смотрят так же, как до этого смотрели на вещи» (с. 120-121).

Третье следствие из того факта, что символизирующее является частью символизируемого, заключается в следующем: изобразить или назвать вещь достаточно, чтобы вызвать ее к существованию. Так, предсказания сбываются не потому, что прорицатели умеют читать будущее, а потому что их слова дают жизнь тому, что они обозначают. Леви-Брюль приводит случай, когда о вещи говорят в изъявительном наклонении, чтобы она возникла (Symboles, с. 286-288). Кайе говорит о том ужасе, который вызывает предупреждение о грозящей опасности, поскольку само ее название делает ее немного реальнее.

Четвертое следствие: дикари смешивают отношение следования с отношением причинности. Грей пишет, что если «один из них, проходя по дороге, видит, как на него с дерева падает змея; пусть он назавтра или на следующей неделе узнает, что сын его умер в Квинсленде, и уж он обязательно свяжет эти два факта» (Fontions, с. 72)¹. Леви-Брюль делает на этой основе следующий вывод: «они [первобытные люди] смешивают предшествующее обстоятельство с причиной. Это всего лишь частный случай весьма распространенной ошибки в рассуждении, которой присвоено название софизма post hoc, ergo propter hoc (после этого, значит, вследствие этого)» (там же, с. 73)². Сам он видит в этом скорее «мистическую связь между предшествующим и последующим» (с. 74)³. Однако эта особенность также является следствием основных свойств символа. Поскольку символизирующее является частью символизируемого, а омонимия влечет за собой синонимию, близость символизирующих приводит к близости символизируемых, и два символа сопоставляются друг с другом вовсе не «случайно». Вспомним в связи с этим, что Ролан Барт дает следующее определение закона повествования — как литературного, так и нелитературного:

¹ Там же, с. 45. — Прим. перев.

² Там же, с. 46. — Прим. перев.

³ Там же, с. 46. — Прим. перев.

«Движущей силой повествовательной деятельности является именно смешение следования во времени и следствия; то, что происходит потом, прочитывается в повествовании как обусловленное чем-то; в таком случае повествование представляет собой систематическое применение логической ошибки, выявленной схоластами и названной ими *post hoc, ergo propter hoc*».

Вспомним также, что Фрейд усматривал ту же первобытную логику в сновидениях (ведь каждый охотнее рассуждает о том, в чем он лучше разбирается):

«Психоанализ учит нас сводить близость фактов во времени к их взаимозависимости... В сновидении... логические отношения представлены как одновременные... Каузация представлена как временная последовательность»¹.

Следует ли в таком случае считать, что повествования и сновидения — это принадлежность дикарей, или их надо объяснять с помощью мистической партиципации?

Что касается системы символов, то концепцию Леви-Брюля можно понять только путем ее инверсии. Действительно, характерной чертой употребления символов, по его мнению, является бессистемность, которую он объясняет следующим образом: «То, что они [символы] “представляют”, получает, по-видимому, очень нечеткое определение в умах первобытных людей» (*Symboles*, с. 195). Возникает, однако, вопрос, не является ли эта нечеткость, эта предполагаемая бессистемность скорее признаком существования иной системы, не замеченной Леви-Брюлем, которую все же возможно восстановить на основе приводимых им примеров.

Символизирующее вызывает представление о нескольких символизируемых не по причине отсутствия системы, а потому что каждое символизируемое может в свою очередь стать символизирующим. Леви-Брюль приводит следующий пример: листок дерева символизирует след, оставленный на нем (метонимия); последний отсылает к человеку, который наступил на листок (опять метонимия), человек же символизирует племя, к которому он принадлежит (синекдоха) (*там же*, с. 230 и сл.).

Особенно яркий пример символической конверсии можно найти в книге Э. Кайе «Символизм и душа первобытных людей» (*Cailliet E. Symbolisme et Ames primitives*). Он заключается в одной лишь фразе: «Люди, родившиеся

¹ Barthes R. Introduction à l'analyse structurale des récits. — In: Barthes R. et al. Poétique du récit. Paris, 1976, p. 22; Freud S. L'Interprétation des rêves. Paris, 1967, p. 216, 271-272. — Прим. автора.

при красной луне, станут царями». Смысл этого утверждения становится понятным, если учесть, что красное ассоциируется с кровью, следовательно, с могуществом. Процесс символизации можно представить следующим образом:



Кровь символизирует могущество (метонимия), но ее в свою очередь символизирует красный цвет (синекдоха). Красный цвет есть символизирующее крови и символизируемое луны, точнее, определенной ее фазы (снова синекдоха). Но эта фаза луны (приобретшая значение могущества), сама становится символизируемым людей, которые рождаются в этой фазе (временная метонимия). Каждое символизирующее в свою очередь становится символизируемым; возникает цепь конверсий, которые могут продолжаться бесконечно, и каждое новое символизирующее приобретает новые символизируемые в результате предыдущих процессов символизации. Например, красный цвет, символизирующий кровь, приобретает «смысл» могущества (как и определенная фаза луны или люди, рождающиеся в этой фазе), хотя между ними нет прямой символической связи. Затем этот процесс конверсии останавливается, и характер отношения меняется (я обозначил его двойной стрелкой, а предыдущие отношения — простой); поскольку царь также символизирует могущество, то происходит пересечение двух цепей символизации, возможное благодаря тождеству символизируемого («могущество»). Итак, мы имеем новый тип связи, свойственный системам символов; ее можно назвать *установлением эквивалентности*.

Другой характерной для символизма операцией является сверхдетерминация; не зная ее сути, ее можно принять за признак отсутствия системы. Кайе приводит следующий пример:

«Молодой туземец, потеряв первого сына, назвал второго Роалахи. На мой вопрос об имени он ответил: Я назвал его Роалахи (= два + человек), потому что он есть он и заменяет мне первого сына, а также потому что звуки его имени напоминают имя Роланд, который, как говорят, был знаменитым белым человеком» (ук. соч., с. 119).

Так что не Джойс изобрел этот способ символизации: любой говорящий, пользующийся системами символов, поступает так же.

Итак, кто следующий?

VIII.

Риторика
Фрейда

Словесные остроты — смысловые остроты. Сгущение, сверхдетерминация, намек, косвенная репрезентация. Унификация, смещение. Каламбур, многократное использование, двусмысленность. Экономия и бессмыслица. Риторика и символика Фрейда.

Не так уже много исследователей занималось общим описанием форм дискурса, а не толкованием конкретных текстов, тем более заслуживают нашего внимания результаты их работы. Почетное место среди этих одиночек — где-то между Лессингом с его «Трактатами о басне» и Проппом с его «Морфологией сказки» — занимает Фрейд и его трактат «Остроумие и его отношение к бессознательному».

Известно, что классики заслуживают большего, чем обычное почитание, но, к сожалению, этот труд ничего иного и не вызвал. Всеобщее восхищение помешало многим читателям встать на позицию, рекомендованную самим Фрейдом, а именно: давать как можно более точное и полное описание наблюдаемого объекта. Именно такой путь предлагал Фрейд в трактате об остроумии, связывая общие результаты своего исследования с лингвистическим и риторическим анализом конкретных примеров: «Однако окончательное решение [вопроса о достоверности его положений] будет зависеть только от того, сможет ли испытующая критика доказать на единичных примерах, что такая трактовка техники остроумия [как концепция Фрейда] является навязанной и что ради нее были отброшены другие трактовки, которые ближе к истине и глубже проникают в нее, или же кри-

тика должна будет согласиться с тем, что ожидания, с которыми мы подошли от сновидения к остроте, действительно подтвердились» (русск. пер., с. 336)¹.² Подобной проверке я и хочу подвергнуть текст Фрейда, рассматривая каждый «единичный пример».

Функционирование остроумия аналогично функционированию сновидения, — вот что побудило Фрейда после изучения последнего обратиться к изучению первого. Однако остроумие, по крайней мере на мой взгляд, имеет одно преимущество перед сновидением, которое, как мне кажется, не очень-то принималось во внимание: оно доступнее прямому наблюдению. При анализе сновидений нам приходится полагаться на толкования и ассоциации сновидцев, а контроль за ними затруднителен. При анализе остроумия мы располагаем не вызывающим сомнений, точно установленным словесным материалом, а также социально значимыми свидетельствами, общими для людей, принадлежащих к данной культуре, относительно того, как этот языковой материал надо толковать (по словам Фрейда, сновидение «не представляет собой ни социальную манифестацию, ни средство передать свои мысли», *NC*, с. 14). Итак, вступая в противоречие с внутренней иерархией трудов Фрейда, я избираю в качестве отправной точки анализа остроумие и лишь на втором этапе сравниваю его с другими явлениями, например, со сновидениями.

Как указывает само название остроты на французском языке (*mot d'esprit* букв. «слово остроумия»), оно есть продукт языка (*слово*)... Всякое утверждение по поводу остроумия должно основываться на наблюдении над его словесной природой. Фрейд большей частью следует этому правилу, но не всегда, поэтому и мы не будем ему следовать, когда прово-

¹ С. 225 (я цитирую карманное издание, вышедшее в издательстве Gallimard в 1971 г.). Далее все ссылки, если нет особой оговорки, делаются на это издание; другие тексты Фрейда обозначаются с помощью следующих аббревиатур: *IR* = *L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967; *IP* = *Introduction à la psychanalyse*, *PB Payot*, 1965; *NC* = *Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1971; *RI* = *Le Rêve et son interprétation*, Gallimard, 1969 (все книги опубликованы в Париже). — *Прим. автора.*

² Переводы трудов Фрейда на русский язык устарели и часто неприемлемы по терминологическим и стилистическим соображениям. Все же переводчик счел возможным использовать два основных для данной главы произведения Фрейда, опубликованных на русском языке (с внесением необходимых изменений): Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. — В кн.: Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Кн. 2. Тбилиси, «Мерани», 1991; Фрейд З. Толкование сновидений. М., 1913. Ссылки на страницы этих переводов даны непосредственно в тексте. Терминология унифицирована по кн.: Лапланш Ж. и Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. Пер. Н. С. Автономовой. М., «Высшая школа», 1996. — *Прим. перев.*

димые им различия основываются на иных, нежели языковых, признаках. Например, он пишет (с. 57): «Существует много примеров такого рода двусмысленности и во всех этих примерах действие остроты сводится особенно к сексуальной двусмысленности. Для этой группы можно было бы сохранить термин *двойное толкование* (Zweideutigkeit)» (русск. пер., с. 208). Однако нет языковой разницы между терминами Doppelsinn «двойной смысл, двусмысленность» (название всей группы острот в целом) и Zweideutigkeit «двойное толкование» (название подгруппы), о чем свидетельствуют и сами термины; к тому же «сексуальный смысл» — не лингвистическая категория. Поэтому мы ограничимся описанием *дискурса остроумия*. Я избираю иную перспективу по сравнению с Фрейдом и его последователями-психоаналитиками; ведь психоаналитика остроумие интересует не само по себе, а только как средство познания бессознательного (или человеческой психики вообще). Однако разве может это служить основанием считать данное Фрейдом лингвистическое описание несущественным (в частности, это касается первой главы книги)? Я думаю иначе: хотя проблемы функционирования текста и не находились в центре внимания Фрейда, все же он сумел их увидеть и дать им своеобразную трактовку. Поэтому следует внимательно перечитать его труд, стараясь эксплицировать интуитивные прозрения, выявить причины противоречий и уловить логику всего построения.

В то же время следует отметить, что с самого начала возникают трудности методологического характера, которые могут поставить под сомнение основы фрейдовского метода описания, хотя — парадоксальным образом — это не влечет за собой важных последствий. При чтении всей главы «Техника остроумия» возникает впечатление, что Фрейд описывает *классы* острот, однако в целом его описание приемлемо лишь в том случае, если речь идет о *категориях*, которые не образуют взаимоисключающих классов. Но само разбиение главы на разделы свидетельствует о том, что для Фрейда это все-таки взаимоисключающие классы: «важная группа» (с. 64), «предыдущие группы» (с. 68), «эти две группы примеров» (с. 86), «техника новой группы» (с. 107) и т. д. Достаточно рассмотреть один пример, и станет ясно, что, напротив, единственный способ сохранить эти разделы — считать, что они не соответствуют отдельным группам, но содержат характеристики, которые возможно выявить последовательно, а совокупность этих характеристик можно обнаружить в одной конкретной остроте.

В начале своей книги Фрейд выделил одну из групп на основе такой характеристики, как «сгущение со смешанными словами»; иначе говоря, он использовал принцип *морфологического* строения. Приводится следующий пример:

«Когда Флобер напечатал свой знаменитый роман "Саламбо", в котором действие происходит в Карфагене, Сент-Бев в насмешку за точное описание деталей прозвал его carthaginoiserie "карфагенщиной"» (с. 30; русск. пер., с. 189).

Через несколько десятков страниц Фрейд выделил новую группу, назвав ее «изображением при помощи сходного»; одной из ее подгрупп является намек по сходству. Пример остроты следующий:

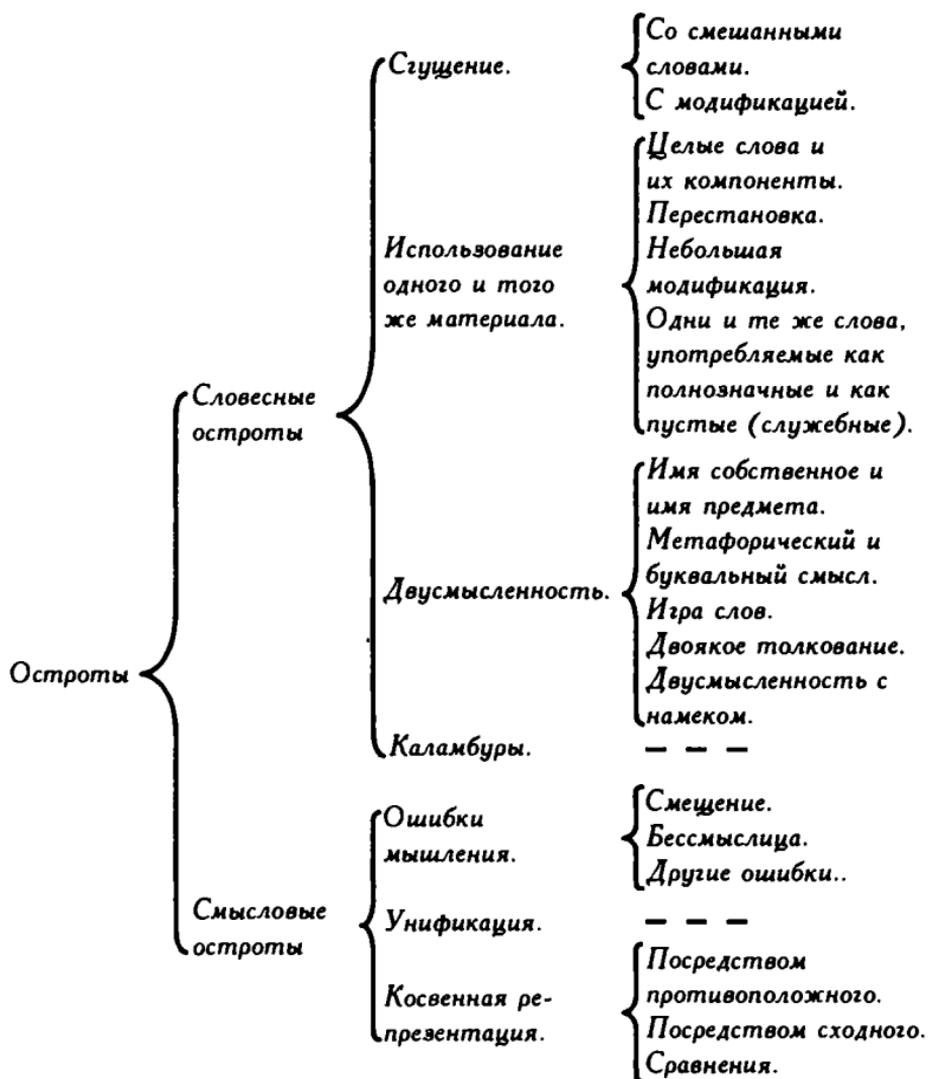
«Dichteritis. В этом намеке сравнивается опасность эпидемии дифтерии с опасностью умножения числа бездарных поэтов (нем. Dichter)» (с. 112).

Включить этот пример в группу намеков позволяет утверждение о *семантическом* сходстве между дифтерией и поэтами.

Однако очевидно, что оба приведенных примера могут быть объяснены одинаково обоими способами. Карфаген Флобера *похож* на собрание китайских безделушек, и карфагенщина такое же «смешанное слово», что и Dichteritis (= Dichter «поэт» + Diphtheritis «дифтерия»). Просто Фрейд использовал один пример для иллюстрации морфологического способа, а другой — для семантического. Речь идет о двух различных способах (категориях), а не о двух эксклюзивных классах. То же самое можно сказать по поводу многих других «групп» острот, и иногда Фрейд сам это осознает (в остроте из группы, называемой *унификация*, может содержаться также *намек* и даже *сгущение*... Следует указать и на чувство неловкости, возникающее из-за того, что одни и те же примеры фигурируют в разных группах; см., например, с. 47 и 58).

Как бы там ни было, это смешение, хотя и имеет принципиальный характер, не оказывает никакого влияния на систему классификации; достаточно постоянно помнить о различии между классом и категорией. Поэтому мы не будем, учитывая нашу поправку, заниматься повторной классификацией плохо распределенных между отдельными группами примеров.

Приведем теперь классификацию в целом, в том виде, как ее можно построить на материале первой главы трактата об остроумии.



В книге Фрейда целиком этой таблицы нет, но ее части можно обнаружить на с. 59, 86 (где смещение и бессмыслица описываются как ошибки мышления) и на с. 116 («Ошибки мышления — унификация — косвенная репрезентация — таковы наименования тех рубрик, под которые можно подвести ставшие нам известными технические приемы остроумной мысли»; русск. пер., с. 249).

Прежде всего следует рассмотреть важнейшее противопоставление между словесными и смысловыми остротами. Любопытно, что эта дихотомия ни разу не сформулирована Фрейдом эксплицитно, но он ссылается на нее как на хорошо известную категорию, например: «ранее, в соответствии с материалом, используемым техникой остроумия, мы провели различие между словесными остротами и смысловыми» (с. 132; русск. пер., с. 259). Тем не менее первостепенная роль этой дихотомии совершенно очевидна. Так, Фрейд пишет: «Двойкий источник удовольствия от остроумия — игра словами и игра мыслями, соответствующий *принципиальному различию между смысловыми остротами и словесными* — в значительной мере затрудняет краткую формулировку общих положений об остроумии» (с. 209, выделено мною. — Ц. Т.; русск. пер., с. 308). Это фундаментальное противопоставление сохраняется и при коренном изменении принципа классификации во второй части работы, когда Фрейд становится на точку зрения «психогенеза остроты» (а не словесной техники).

Между прочим, сочетание двух классификаций — лингвистической и психогенетической — также заслуживает некоторого внимания. С психогенетической точки зрения Фрейд делит все остроты на три группы: 1) игра слов (с. 180 и сл.); 2) слова, в которых «каждый раз находят вновь нечто известное» (с. 183 и сл.; русск. пер., с. 291); 3) бессмыслица (с. 188 и сл.). Как эти три группы соответствуют противопоставлению словесных и смысловых острот? Сначала Фрейд говорит, что третья подгруппа (бессмыслица) «объединяет большую часть смысловых острот» (с. 188), поэтому возникает впечатление, что группы 1 и 2 принадлежат словесным остротам. Тем не менее через несколько страниц Фрейд продолжает: «Первая и третья из этих групп [приемов остроумия] ... могут быть объединены, это — психические облегчения (Erleichterungen), которые можно до некоторой степени противопоставить экономии, составляющей технику второй группы... к этим двум принципам сводится, таким образом, вся техника остроумия и вместе с тем всякое удовольствие, проистекающее из этих технических приемов... Впрочем, оба эти вида техники и получение удовольствия совпадают — по крайней мере в главных чертах — с разделением остроумия на словесные и смысловые остроты» (с. 192—193; русск. пер., с. 298). Но вот что удивительно: группы 1 и 3 отнесены к группе словесных острот, а группа 2 — к смысловым остротам. Группы 2 и 3 поменяли свою принадлежность на протяжении всего нескольких страниц...

Сохранение противопоставления между словесными и смысловыми остротами, как бы оно ни соотносилось с новым подразделением, свидетельствует о его важной роли в теории Фрейда. Однако, как мы уже отметили, Фрейд, часто упоминая это противопоставление, так и не дал его определения (см. другие примеры на с. 107 и 110). Очевидно, нужно попытаться уловить разницу между двумя видами острот в тот самый момент, когда он в группе смысловых острот выделяет первую подгруппу; мы имеем в виду смещения. «Наш пример (*семга с майонезом*), — пишет Фрейд, — указывает нам, что острота, возникающая в результате смещения, в высокой степени независима от словесного выражения. Она зависит не от слова, а от хода мыслей» (с. 74; русск. пер., с. 220). Ныне оппозицию «словесного выражения» и «мыслей» мы бы описали в терминах *означающего* и *означаемого*. В таком случае нельзя ли сказать, что противопоставляются остроты, находящие выражение только в означающем, и остроты, находящие выражение только в означаемом?

По-видимому, именно такое толкование дихотомии предлагает Фрейд, однако оно нуждается в разъяснениях. Ведь ни одна *острота*, как о том свидетельствует ее французское обозначение *mot d'esprit*, букв. «слово остроумия», не может обойтись без означающего и означаемого. Такая острота, как «карфагенщина», имеет отношение к означающему, но, очевидно, также и к означаемому, иначе не было бы остроты; любая острота состоит из слов, то есть означающих. Можно ли говорить о *модификации* означающего в первом случае (как в слове *карфагенщина*)? Но в таком случае из первой группы следует исключить два подкласса — «использование того же материала» и «двусмысленность» (само название второго подкласса говорит о том, что он имеет отношение к означаемому); тогда вся группа свелась бы к незначительному количеству случаев.

Поэтому следует по-иному истолковать данное противопоставление. Означаемое всегда релевантно, а означающее всегда необходимо. Однако, кроме того, означающее (слово) может или не может быть заменено. Если мы можем заменить слово, на котором основана острота, одним из его синонимов и при этом она по-прежнему будет вызывать смех, это означает, что мы остаемся в сфере «мысли». Если такая замена невозможна без ущерба для остроты, то мы находимся в сфере «слов» (следовательно, модификация означающего необязательна).

Сгущение, сверхдетерминация, намек, косвенная репрезентация

Термин *сгущение* играет особенно важную роль в аргументации Фрейда, поэтому мы начнем с того, что рассмотрим различные употребления этого термина¹.

В первый раз термин *сгущение* используется Фрейдом для обозначения процесса контаминации слов *familier* «фамильярный» и *millionaire* «миллионер», приводящего к возникновению слова *famillionnaire* «фамильоньярно» (с. 26); в этом случае сгущение заключается в опущении нескольких слогов.

Однако смысл термина *сгущение* расширяется при анализе другого примера:

«Не красный ли это пошляк (Fadian), который проходит через историю Наполеонидов?» (с. 31; русск. пер., с. 189).

Эта фраза является результатом слияния двух фраз, восстанавливаемых в следующем виде: «этот *красный* человек является тем, кто пишет скучные фельетоны (*fadaises*) о Наполеоне» и «это проходит *красной нитью* (*Faden*)». «Результатом сгущения является опять-таки, с одной стороны, значительное укорочение, с другой стороны, вместо бросающегося в глаза словообразования путем смешивания, здесь происходит взаимное проникновение составных частей обоих компонентов» (с. 34; русск. пер., с. 190, 191). В данном случае термин *сгущение* обозначает элиминацию уже не слогов, а целых фраз, восстанавливаемых в процессе толкования. Но это еще не все; красная нить, в свою очередь, в результате процесса метафоризации вызывает представление о единстве целого (с. 31—32), и это также называется сгущением. Тогда можно сказать, что сгущение имеет место каждый раз, когда одно означающее заставляет нас усматривать более одного означаемого, проще говоря, *каждый раз, когда означаемое богаче означающего*. Именно так и определял символ выдающийся мифолог эпохи романтизма Крейцер — через «несоответствие сущности и формы и через изобилие содержания по сравнению с его выражением» (*Symbolik und Mythologie...* с. 59).

Термин *сгущение* остается двусмысленным на протяжении всей книги.

В одних случаях он употребляется в смысле *всякого выхода означаемого за границы означающего*. Например, на с. 60 Фрейд отказывается от вве-

¹ Полезные сведения можно найти в следующих работах, посвященных анализу этого термина (в частности, его употребления в «Толковании сновидений»): Lyotard J.-F. *Discours, figure*. Paris, 1971, в частности, с. 243; Martin J.-P. *La condensation*. — In: *Poétique*, 26, 1976, p. 180—206. — *Прим. автора*.

денного им различия сгущения и двусмысленности и превращает сгущение в обобщающий термин, охватывающий все выделенные до этого группы (правда, при этом он прибегает к еще менее ясному понятию экономии, о которой я скажу ниже). Он приводит следующий пример двусмысленности: «Одним из первых актов последнего Наполеона, во время его регенства, явилась конфискация имущества Орлеанского дома. Из этого сделали забавную игру слов: *C'est le premier vol de l'aigle* "Это первый полет орла"» (с. 52; русск. пер., с. 205).

Фрейд комментирует остроту следующим образом: «Да, но это полет с целью грабежа. Vol означает, к счастью для существования этой остроты, как "полет", так и "грабёж". Не произошло ли при этом сгущение и экономия?» (с. 60; русск. пер., с. 210). На с. 250, сравнивая технику остроумия и технику сновидений, он говорит: «один элемент сновидения соответствует узловому и перекрестному пункту мыслей сновидения; принимая во внимание эти последние, он должен быть назван вообще "сверхдетерминированным"» (русск. пер., с. 333). Но если один элемент представляет собой точку пересечения двух рядов, это означает, что он принадлежит двум рядам одновременно и, следовательно, характеризуется «двойным употреблением».

В других случаях сгущение по-прежнему *противопоставляется* иным категориям того же уровня, например, смещению и косвенной репрезентации (с. 253).

Попробуем начать с того, что эксплицитно представим противопоставление между сгущением и двусмысленностью, суть которого затемнена колебаниями между отношением включения и отношением исключения: *одновременное* обозначение нескольких означаемых (например слово *famillionnaire* одновременно отсылает к *familier* и *millionnaire*) противопоставляется их последовательному обозначению (случай с красной нитью). Возникает вопрос, обозначает ли термин *сгущение* два вида выхода означаемого за границы означающего или только один, но тогда какой? По моему мнению, мы останемся ближе всего к Фрейду (и к употреблению этого термина в «Толковании сновидений»), несмотря на противоречивость формулировок, если сохраним за термином *сгущение* обобщающий смысл. К этому нас побуждают два примера, по поводу которых был впервые употреблен этот термин: *der rote Fadian* представляет собой пример последовательной символизации, *famillionnaire* — одновременной множественной символизации. Тогда *сгущением* можно назвать процесс, результатом которого является символическая *оплотненность* остроты — *оплотненность*, присущая любому виду языкового символизма; это тот же процесс, что и *сверхдетер-*

минация (этот термин Фрейд использует вперемешку со *сгущением*¹, в частности, в «Толковании сновидений») и *конверсия*; двумя последними терминами лучше обозначать две разновидности сгущения, одновременного и последовательного.

Термин *сгущение*, весьма частый в описании словесных острот, исчезает при описании смысловых острот. Это исчезновение настораживает: не скрывается ли то же понятие за другим словом? На эту мысль наводит следующее высказывание Фрейда: «Почти невозможно отличить намек с модификацией от сгущения с заместительным образованием...» (с. 112; русск. пер., с. 246). Родство между ними устанавливается через посредство третьего термина — *исключение*, синонимичного сгущению, о чем можно заключить из наших предыдущих замечаний². Исключение является также неотъемлемым свойством намека: «Собственно, при каждом намеке пропускается нечто, а именно: приводящие к намеку пути, по которым идет течение мысли» (*там же*; русск. пер., с. 243). Теперь намек играет роль, сравнимую с ролью, которую ранее играло сгущение: «Намек является самым употребительным и охотнее всего применяемым приемом остроумия» (с. 115; русск. пер., с. 249). Приводится следующий пример намека:

«Еще одна острота о евреях, встретившихся у бани: "Вот и еще год прошел!" — вздыхает один из них» (с. 114; русск. пер., с. 247).

Здесь делается намек на гидрофобию и, следовательно, на нечистоплотность евреев.

Какое определение можно дать намеку? «... В качестве характерной черты его находим замену одного представления другим, находящимся с ним в связи» (с. 109; русск. пер., с. 245). Иными словами, намек есть не что

¹ По поводу *сгущения* Фрейд пишет: «Обстоятельство, лежащее в основе этого объяснения, может быть выражено еще и другим образом: каждый из элементов содержания сновидения различным образом обуславливается, детерминируется, то есть имеет целый ряд соответствующих пунктов в мыслях, скрывающихся за сновидением» (IR, с. 246; русск. пер., с. 237). Близость двух терминов часто отмечалась и в последующем; ср. Jones E. The Theory of Symbolism. — In: Papers on Psychoanalysis, Boston, 1961, p. 106, n. 2: «Überdeterminierung...: это то же самое, что конденсация»; Laplanche J., Pontalis J. V. Vocabulaire de la psychanalyse. Paris, 1968, p. 468: «Сверхдетерминация есть результат процесса сгущения». Когда Фрейд пытается ограничить смысл сверхдетерминации, он настаивает на симультанности отношения: «Чаще наблюдается сверхдетерминация, благодаря которой фрагмент сна, содержание которого отклоняется от основного хода мыслей, в то же время служит для изображения некоего функционального состояния» (IR, с. 430; выделено Фрейдом.) — Прим. автора.

² Конечно, синонимия здесь неполная, но все же синонимия. Ср. фразу из «Толкования сновидений» (с. 244): «следовало бы утверждать, что сгущение совершается путем исключения» (русск. пер., с. 235). — Прим. автора.

инное, как возбуждение смысла, не являющегося первичным и непосредственным смыслом произносимых слов; иначе говоря, намек предполагает наличие более одного означаемого у одного означающего. Но на этот раз термин прилагается только к одному из двух процессов, выделенных ранее — к процессу последовательного возбуждения смыслов (а не одновременного, как в случае сверхдетерминации). В другой своей работе (IP, с. 159) Фрейд проводит интересное сопоставление намека в обычной речи, в остроте и в сновидениях. Его логическая форма остается одной и той же, но в обычной речи он должен также удовлетворять двум другим условиям: «намек должен быть легко понят, и между намеком и истинной мыслью должна существовать содержательная связь». В остроте можно обойтись без второго условия, в сновидении отсутствуют оба условия (здесь, как и в иных случаях, чувствуется, что способности Фрейда к наблюдению превосходят его способности к описанию).

К той же семье терминов, что и сгущение, сверхдетерминация и намек, принадлежит еще один термин: *косвенная репрезентация*. Но его роль более ограничена, и к тому же эксплицитно указана его связь с намеком. Вот как Фрейд вводит этот термин: «Я назвал намек “косвенной репрезентацией” и обращаю теперь внимание только на то, что можно с большим успехом объединить различные виды намека с изображением при помощи противоположности и с техническими приемами, о которых будет речь впереди [на самом деле осталось одно только сравнение], в одну большую группу, которую можно было бы назвать всеобъемлющим названием “косвенная репрезентация”» (с. 116; русск. пер., с. 249). Но эти различные способы намека были описаны ранее, на с. 107, следовательно, перед нами не что иное, как терминологический вариант метафоры, метонимии, синекдохи. Если к этому добавить «изображение при помощи противоположности», то есть антифразу и сравнение, то мы получим почти полный список *тропов* риторики, которые, как каждому известно, действительно являются «косвенными репрезентациями».

Итак, тропы предстают у Фрейда как разновидности намека. Но, может быть, между ними и намеком есть какая-то разница? Примечание на с. 35, где впервые появляется термин *намек*, дает нам право сделать такое предположение: «модификация, которую заменяется пропущенное ругательство, должна быть обозначена как намек на это ругательство, так как она приводит к нему только путем процесса умозаключения» (выделено мною. — Ц. Т.; русск. пер., с. 192—193). Тропы и намеки в одинаковой мере относятся к разновидностям последовательной символизации (конверсии), но раз-

личаются с другой точки зрения, не рассматриваемой в книге Фрейда, и ее пока придется оставить в стороне. Действительно, в тропах происходит элиминация буквального смысла слов (хотя полностью он не исчезает), и его место занимает новый смысл; напротив, в намеке сохраняется первоначальный смысл фразы, но в результате дедукции с ней ассоциируется другое утверждение¹. Как бы там ни было, в обоих случаях очевиден выход означаемого за границы означающего, поэтому мы вправе употреблять один термин, а именно *сгушение*.

Унификация, смещение

Обратимся теперь к некоторым другим категориям фрейдовской классификации.

Прежде всего рассмотрим категорию *унификации*. Этот термин появляется при описании двух видов остроумия: словесных и смысловых остроумий. В первом случае он характеризует прием, используемый в добавление к уже выделенным механизмам. Впервые он появляется при описании остроты, приписываемой Шлейермахеру:

«Eifersucht ist eine Leidenschaft die mit Eifer sucht was Leiden schafft, букв. "Ревность — это страсть, которая ревностно ищет, что причиняет страдание"» (с. 49).

Фрейд дает следующий комментарий: «Здесь создана необычная связь, предпринят вид *унификации*, при котором ревность определяется через самое себя, своим собственным термином» (с. 50; русск. пер., с. 203). По поводу другого сходного примера он пишет: «На это можно также посмотреть с точки зрения унификации, как на создание более тесной внутренней связи между элементами выражения, чем этого можно было бы ожидать, судя по их природе» (с. 56; русск. пер., с. 207).

Несмотря на простоту примера, трудно понять, какое языковое явление имеет в виду Фрейд, говоря об унификации. Из предыдущих его высказываний (с. 56) вытекает, что он не имеет в виду псевдоэтимологическую практику, скорее речь идет о более общей и более расплывчатой категории *семантической* (парадигматической) *близости*, *проецируемой на синтагматическую близость*. Но как измерить степень этой «близости»?

Унификация вновь появляется при описании второй важнейшей группы остроумий; с ее помощью выделяется один из подклассов смысловых остроумий. В частности, необходимость в этом термине возникает при рассмотрении следующих двух примеров:

¹ Ср. с. 92—97 настоящей книги, а также мою работу *Le symbolisme linguistique*, р. 593s. — *Прим. автора*.

«Январь — это месяц, когда приносят своим друзьям добрые пожелания, а остальные месяцы — это те, в течение которых они не исполняются». «Человеческая жизнь распадается на две половины: в течение первой половины стремятся вперед ко второй, а в течение второй стремятся обратно к первой» (с. 95; русск. пер., с. 235).

Фрейд пишет: «здесь созданы новые и неожиданные единства, новые отношения представлений друг к другу и определение одного понятия другим или отношением к общему третьему понятию. Я назвал бы этот процесс *унификацией*. Он, очевидно, аналогичен сгущению в результате компрессии одних и тех элементов» (с. 96; русск. пер., с. 235).

Итак, с одной стороны, Фрейд продолжает держаться за идею семантической близости; в частности, он говорит о ней в длинном примечании на с. 97—98, в котором унификация приравнивается к существованию тематической связи между словами; например, «веревка — повешенный — виселица» являются «унифицированными» элементами (в традиции английской лингвистики это явление назвали бы коллокацией). Немного далее Фрейд развивает ту же мысль: «Унификация, которая является собственно только повторением связей между определенными мыслями, вместо повторения материала...» (с. 187; русск. пер., с. 294).

Однако Фрейд приводит дополнительные характеристики унификации. Прежде всего, связь должна быть *новой и неожиданной* (ср. с. 122: «это — случай *унификации*, создание непредполагавшейся связи»; русск. пер., с. 253; еще раньше, на с. 50, он пишет о «необычной связи»). Таким образом, Фрейд противоречит своим предыдущим утверждениям: синтагматическая близость устанавливается уже не между единицами, близкими в парадигматическом плане, а напротив, между единицами, независимыми и даже далекими друг от друга в парадигматическом плане. Два определения унификации не могут быть верными одновременно, если только не предположить, что объединение двух тематически близких единиц может вызвать сильное удивление. Допустим на минуту, что это так, но как тогда измерить степень «удивления»? Впрочем, судя по большинству приводимых примеров, следует придерживаться первого определения, (предполагающего парадигматическую близость), ибо что удивительного в сближении «веревки», «повешенного» и «виселицы»?

Неясности становятся еще большими, когда Фрейд приводит еще одну характеристику унификации, сближая ее со сгущением. Последнее, как мы убедились, заключается в том, что некое означающее вызывает представление о более, чем одном означаемом. Сгущение есть связь между одним

наличным высказыванием и одним или несколькими отсутствующими высказываниями (которые так или иначе символизируются наличным); иными словами, это отношение *in absentia*. Напротив, унификация при всех колебаниях в ее однозначном определении есть связь между двумя или несколькими единицами, реально присутствующими в речи, о чем свидетельствуют все приводимые примеры (*Eifersucht*, *Eifer*, *Sucht*; *Leindenschaft*, *Leiden*, *schaft* и т. д.). Следовательно, это отношение *in praesentia*. Два вида отношений трудно спутать (впрочем, Фрейд еще раз проанализировал остроту Шлейермахера и с полным правом охарактеризовал ее как обычную шутку, то есть чистое отношение *in praesentia*, ср. с. 195).

Каким же образом смысловые остроты подразделяются, в числе прочего, на косвенную репрезентацию и унификацию? Как можно разделить их на две несоизмеримые группы? Это все равно, что к классу «водных животных» добавить класс «желтых животных»¹. Даже если предположить, что перед нами категории, а не классы, ситуация не проясняется: два понятия не принадлежат к одному и тому же «общему роду». Мы убедились в близости косвенной репрезентации и сгущения; очевидно, это связь *in absentia*, и она не может противопоставляться связи типа *in praesentia*.

А как обстоит дело с третьей разновидностью смысловых острот — с ошибками мышления? Чтобы разобраться в этом, рассмотрим наиболее важную и интересную разновидность, а именно *смещение*; к тому же этот термин играет важную роль в других сочинениях Фрейда, в частности, в «Толковании сновидений».

Рассмотрим наиболее важные случаи употребления этого термина в трактате об остроумии.

Первое определение Фрейда представляется неудовлетворительным. Он пишет, что «сущность ее [техники] состоит в отклонении хода мыслей, в смещении психического акцента с первоначальной темы на другую» (с. 74; русск. пер., с. 220). Смещение заключается в смещении... Тем не менее ценно указание на изменение места психического акцента. Впрочем, другие определения Фрейда идут в том же направлении. Чтобы можно было говорить о смещении, необходимо наличие по крайней мере двух реплик, при этом «психологический акцент» должен падать в них на разные места. «Смеще-

¹ По своей разнородности эта классификация сравнима с той, что дана во «Введении в психоанализ»: «Мы хотели, в частности, установить связь между элементами сновидений и их субстратом, и мы обнаружили четыре вида этих связей: отношение части и целого, сближение, или намек, символическое отношение и пластическое словесное изображение» (с. 155; ср. с. 135). — *Прим. автора.*

ние всегда имеет место между обращением и ответом (zwischen einer Rede und einer Antwort), который продолжает ход мыслей в ином направлении, чем то, в котором была начата речь» (с. 78, сноска; русск. пер., с. 223). Характеризуя поведение второго собеседника, Фрейд говорит, что он «отвечает в сторону» (с. 72), «отклоняется от высказанной ему мысли», «увидивает от ответа», «исходит из одного из элементов фразы... словно это слово стоит в ее центре» (с. 73), и далее Фрейд снова говорит об «отклонении мысли в ответе», об «изменении точки зрения» и о «смещении психического акцента» (с. 72; русск. пер., с. 219, 220).

Чтобы понять суть этих замечаний, следует ввести несколько дополнительных понятий. Острота предполагает двоякий контекст процесса высказывания. Во-первых, это контекст реплик, которыми обмениваются персонажи анекдота. Во-вторых, это контекст рассказчика и его слушателя¹. Пронумеруем этих собеседников: 1 и 2 (авторы реплик), 3 и 4 (рассказчик анекдота и слушатель). Рассмотрим теперь различные фазы словесного общения. Говорящий 1 произносит фразу, отдавая предпочтение одному из всех возможных ее смыслов; следовательно, этот смысл «акцентуирован». Слушающий 2 вольно или невольно ошибается в толковании первого высказывания, вместо него он подставляет другое и формулирует ответ на трансформированное таким образом высказывание; его ответ оказывается неадекватным исходному высказыванию. Эта совокупность высказываний пересказывается собеседником 3; собеседник 4 (мы с вами, слушающий) должен проделать тот же путь, но в обратном направлении. Сначала он воспринимает высказывание говорящего 1 и при отсутствии всякого синтагматического контекста интерпретирует его так же, как и говорящий 1. Восприняв реплику слушающего 2, он констатирует, что она неадекватна первому высказыванию; чтобы объяснить это несоответствие, он заменяет свое первое толкование исходного высказывания новым толкованием. Таким образом, процесс слагается из двух качественно различных этапов, которые следуют друг за другом в противоположных направлениях у слушающего 2 и слушающего 4 (последний, несомненно, обнаруживает в этом отношении сходство с говорящим 1): у слушающего 2 за ошибочным *толкованием* следует осознание вытекающего из этого *несоответствия* реплик; у слушающего 4 за осознанием *несоответствия* реплик следует *перетолкование*, которое должно устранить это несоответствие.

Описывает ли термин *смещение* весь процесс в целом или только один из его двух этапов, а если да, то какой? Уже упомянутое примечание на с. 78

¹ Фрейд показал, что на этом втором уровне следует выделять три, а не две роли (ср. там же, с. 361—364). Однако этот факт не релевантен для нашего анализа. — *Прим. автора.*

снимает всякие сомнения: смещение — это не «двусмысленность» исходного высказывания, позволяющая толковать его тем или иным образом, а наличие разрыва между двумя следующими друг за другом репликами. Фрейд добавляет: «Оправдание отграничению смещения от двусмысленности вытекает из тех примеров, в которых имеется комбинация обоих фактов, где, следовательно, текст речи допускает двусмысленность, которая не имела в виду говорящим, а ответ указывает путь к смещению» (русск. пер., с. 223).

Проверим правильность этого описания на примере, в котором, по Фрейду, имеется «явное» смещение.

«Торговец лошадьми рекомендует покупателю верховую лошадь: “Если вы возьмете эту лошадь и сядете на нее в четыре часа утра, то в половине седьмого вы будете в Прессбурге”. — “А что я буду делать в Прессбурге в половине седьмого утра?”» (с. 78; русск. пер., с. 223).

Первое высказывание, рассматриваемое в целом, может иметь несколько употреблений (поэтому здесь идет речь не о семантической, а о прагматической двойственности): его можно рассматривать как демонстрацию достоинства лошади (и тогда путешествие в Прессбург остается гипотетическим) или же описание реального путешествия; возможность двойного толкования обусловлена условной конструкцией, а через нее и общей иллокутивной значимостью высказывания. Однако если бы имелось лишь первое высказывание, мы бы истолковали его только одним образом — как выражение ирреального условия — и придали бы ему значимость «примера». На фоне этого толкования реплика говорящего 2 кажется неуместной; чтобы придать осмысленность его ответу, мы должны принять другое толкование условного оборота и всего первого высказывания в целом (мы должны «переакцентуировать» его). Смещение заключается в несвязности двух отрезков текста, и эту несвязность мы устраняем путем изменения нашего толкования.

Такое определение смещения подтверждается анализом «типичного примера, противоположного остроте со смещением»:

«Известный биржевик и директор банка гуляет со своим другом по улице. Перед одним кафе он ему предлагает: “Войдем и возьмем что-нибудь”. Друг удерживает его от этого: “Но, г. тайный советник, там ведь есть люди”» (с. 74; русск. пер., с. 220).

На первый взгляд здесь использован тот же механизм, что и смещение. Первое высказывание имеет несколько смыслов. Мы (слушающий 4) инстинктивно выбираем первый смысл, но, услышав реплику, понимаем, что слу-

шающий 2 выбрал другой смысл. Почему же в этом случае нельзя говорить о смещении? Потому что эти два высказывания образуют отнюдь не бессвязный дискурс. Приятель биржевика мог иметь в виду, что ему не хочется заходить в людное, шумное, прокуренное помещение. Нас заставляет «навести уши» не смещение, а контекст, в котором мы воспринимаем его высказывание; мы знаем (благодаря метадискурсивному комментарию), что перед нами острота, но никакой остроты не получилось бы, если мы восприняли фразу в только что упомянутом невинном смысле (к этому добавляется еще и тот факт, что собеседник — биржевик, личность с сомнительной репутацией). Следовательно, не может быть никаких сомнений относительно специфического смысла слова *смещение*; это именно *несоответствие между репликой и ответом*.

Несколько других примеров смещения, приводимых Фрейдом, точно соответствуют такому толкованию: острота Гейне по поводу золотого тельца, которую он произнес перед поэтом Сулье, история с семгой под майонезом, история с евреем-тапером, который хотел поехать в Остенде. Однако на одном примере стоит остановиться подробнее ввиду его сравнительной сложности и из-за того внимания, которое ему уделил Фрейд.

«Два еврея встречаются вблизи бани. “Взял ты уже ванну?” — спрашивает один. — “Как, — спрашивает в свою очередь другой, — разве не хватает одной?”» (с. 70; русск. пер., с. 212).

Фрейд дает следующий комментарий: «У нас получается такое впечатление, что в ответе второго еврея недосмотр слова “ванна” имеет больше значения, чем непонимание слова “взять”» (с. 71; русск. пер., с. 217—218). «Первый спрашивает: “Взял ты ванну?”. Ударение падает на элемент ванна. Второй отвечает так, будто вопрос гласил: “Взял ты ванну?”» (с. 73; русск. пер., с. 219).

В этом случае наблюдается более специфическое смещение по сравнению с описанным ранее: на наших глазах акцент переносится с одного слова на другое (а не с одного смысла или употребления на другое). Но проведем анализ Фрейда. Действительно ли в первом случае ударение падает на слово *ванна*? Если сделать вполне обоснованное допущение, что ударение падает на *рему* высказывания, противопоставленную *теме*, то в этом примере действительно происходит перемещение акцента, но только не то, которое описывает Фрейд. При первом толковании начальной реплики ударение падает не на слово «ванна» (мы не ожидаем ответа типа «нет, я принял душ»), а на предикат в целом, выраженный оборотом «взять ванну». При

втором же толковании ударение падает только на глагол *брать*, о чем и говорит Фрейд; оборот распадается, и слово *ванна* не входит в состав сказуемого, становясь прямым дополнением.

Несмотря на ошибку в толковании, Фрейд верно обратил внимание на новый эффект, который возникает не только вследствие реинтерпретации отрезка высказывания (когда одному смыслу предпочитается другой), но и вследствие различия между отрезками, на которые падает ударение, поскольку ремой является то предикат в целом, то один только глагол. Вероятно, он прав, полагая, что второе различие важнее первого (в данном конкретном высказывании). Однако с ним невозможно согласиться, когда он пытается рассматривать предыдущие случаи как аналогичные данному, утверждая, что во всех примерах наблюдается понимаемое одинаковым образом смещение. Если бы изменение места акцента во фразе считалось необходимым условием смещения, то *единственно* подходящим был бы пример с ванной. Однако *все* примеры, включая пример с ванной, характеризуются только что описанной последовательностью: несоответствие — реинтерпретация. Изменение места акцента действительно наблюдается, но оно лишь добавляется к реинтерпретации, не заменяя ее; это факультативный признак, который не следует возводить в ранг конститутивного. Противопоставление двух явлений описывается посредством той же категории, которую я упомянул по поводу унификации: выбор смысла производится среди элементов *in absentia* (присутствует лишь один элемент, остальные отсутствуют); выбор акцентуируемого отрезка высказывания происходит среди *соприсутствующих* элементов.

Однако уточненный нами смысл термина *смещение* не одинаков на протяжении всего трактата об остроумии и, главное, не совпадает с его смыслом в «Толковании сновидений», где Фрейд обращает внимание только на второй процесс — на акцентуацию того или иного сегмента; при этом он не выявляет условий «изменения места акцента»; «... элементы, выделяющиеся в сновидении в качестве существенных составных его частей, отнюдь не играют той же самой роли в мыслях, скрывающихся за сновидением. И наоборот: то, что в мыслях обладает преимущественным значением, может быть совсем не выражено в сновидении» (с. 263; русск. пер., с. 252); «... в работе сновидения находит свое выражение психическая сила, которая, с одной стороны, лишает интенсивности психически ценные элементы, с другой же, путем детерминирования из малоценных элементов создает новые ценности, которые затем и попадают в содержание сновидения» (с. 265—266, русск. пер., с. 255). Существенная роль противопоставляется незначительной роли,

высокая интенсивность — низкой, следовательно, речь идет действительно о смещении акцента, но Фрейд не останавливается на возможном несоответствии, проистекающем из этого смещения, которое в свою очередь побуждает собеседника (толкователя) начать обратный процесс реинтерпретации, чтобы снова получить связный текст.

Также и во «Введении в психоанализ» Фрейд, говоря о смещении, не упоминает более о первоначальном несоответствии, но по-прежнему использует этот термин в двух смыслах, весьма различных для нас: «Смещение находит свое выражение двумя способами: во-первых, латентный элемент заменяется не одним из своих собственных составляющих элементов, но чем-то более далеким, то есть намеком; во-вторых, психический акцент переносится с важного элемента на другой, менее важный, так что в сновидении образуется иной центр, и оно кажется странным» (с. 158). Определение «странный» представляет собой единственный след использования термина в «Остроумии».

Причина такого изменения смысла термина, вероятно, заключается в различной природе сновидения и остроумия; сновидение формируется из дискретных статических картин, что препятствует обнаружению несвязности двух непосредственно следующих друг за другом сегментов (в любом случае несвязность здесь менее важна); острота же как дискурс по необходимости имеет линейный характер, и каждая ее часть обязательно *предшествует* другой или *следует* за ней. Не имея возможности заняться описанием сновидений, я оставляю вопрос открытым, однако примечательно, что, когда в «Остроумии» Фрейд описывает функционирование онирического механизма, он воспроизводит описание смещения в том виде, как оно дано в «Толковании сновидений», не замечая противоречия, возникающего в результате использования этого термина применительно к остроумию: «Это изменение проявляется в том, что в явном сновидении стоит в центре и сопровождается большой чувственной интенсивностью то, что в мыслях сновидения находилось на периферии и было второстепенным и наоборот» (с. 251; русск. пер., с. 233)

Как бы там ни было, в описательной части «Остроумия», единственной, где непосредственно рассматриваются языковые факты, смещение, или семантическая некогерентность четко отличается от реинтерпретации, позволяющей устранить эффект смещения; это отношение не сравнимо со сгущением, косвенной репрезентацией и т. д. Напротив, смещение аналогично унификации, в которой также предполагается отношение между частями *in praesentia* и даже намечается симметричное отношение; при уни-

фикации мы имеем дело со сверженным дискурсом, в котором синтагматические отношения соседних элементов дублируются парадигматическими отношениями; при смещении (или в случае других «шибок мышления») мы имеем дело, так сказать, с «недоорганизованным дискурсом», поскольку отсутствует даже минимальная когерентность следующих друг за другом реплик. В конце концов не так уж важно, что Фрейд использовал один и тот же термин в нескольких смыслах, главное в том, чтобы четко различать следующие его смыслы: 1) любая субституция смысла; 2) перенос акцента с одного сегмента высказывания на другой; 3) отсутствие семантической когерентности между смежными сегментами. Очевидно, что первое осмысление термина наименее интересно (по причине его банальности); два других смысла более насыщены, но какой бы из них ни называть смещением, важно не путать их.

Теперь нам ясно, насколько ущербны попытки, предпринятые вслед за Лаканом, свести два понятия Фрейда — сгущение и смещение — к таким категориям риторики, как метафора и метонимия (если только, конечно, не изменить смысл этих двух терминов, но тогда в чем интерес подобных манипуляций?). Сгущение объединяет все тропы, как метафору, так и метонимию, а также другие способы косвенного обозначения смысла¹; смещение — это не метонимия и не троп, поскольку при нем происходит не субституция смысла, а установление связи между двумя сосуществующими смыслами². Однако следует признать, что двусмыслен сам текст Фрейда. Прекрасно показав сущность смещения как взаимосвязи двух следующих друг за другом сегментов, установив различие между смещением, сгущением и косвенной репрезентацией, он пишет в «Толковании сновидений»: «Смещение же оказалось замещением одного представления другим, так или иначе соответствующим ему по ассоциации; оно служит целям сгущения: вместо двух элементов в сновидении включаются одно среднее, общее» (с. 291—292; русск. пер., с. 279). В «Остроумии» он пишет: «не только уклонения от хода мыслей, но и все виды косвенной реп-

¹ Как пишет Фрейд в другом месте: «Имеется также некоторое количество отношений, которые представляются более полезными, чем другие, для механизма образования сновидения; это ассоциации по сходству, контакту и соответствию. Сновидение пользуется ими, чтобы на этой основе осуществлять сгущение» (RI, с. 66). В «Толковании сновидений» он также говорит об «ассоциации мыслей по смежности и сходству» (с. 268). — *Прим. автора.*

² Говоря точнее, метонимия парадоксальна тем, что в ней одновременно присутствует то, что называется субституцией (один смысл «замещает» другой), и смежность (оба смысла вызывают представление о сосуществующих предметах или действиях). Наличие и отсутствие здесь сходятся. — *Прим. автора.*

репрезентации следует отнести к смещениям, в особенности замену важного или предосудительного элемента индифферентным или кажущимся цензуре безобидным, являющимся как бы отдаленнейшим намеком на первый элемент, замену символикой, сравнением, деталью... Но работа сна преувеличивает до бесконечности применение этих приемов косвенной репрезентации. Под давлением цензуры всякая связь оказывается достаточной для замены намеком, смещение допускается с одного элемента на всякий другой» (с. 263—264; русск. пер., с. 341—342). Получается, что смещение объединяет в себе символы, тропы, намеки, косвенные репрезентации, хотя ранее было потрачено немало усилий, чтобы их различить! На таком уровне обобщения этот термин теряет всякий интерес, становясь избыточным синонимом, хотя в своем специфическом употреблении¹, когда он помогает отождествить ранее неизвестный семантический процесс, он полезен. *В этом пункте мы не будем следовать Фрейду; если в остроумии охотно используется прием смещения, то совершенно непонятно, почему в научном исследовании следует поступать также.*

Итак, в любом случае необходимо учитывать одно существенное различие, не играющее никакой роли у Фрейда — это различие между отношениями, устанавливаемыми между наличными элементами высказывания и отношения между этими же элементами и другими, *отсутствующими*.

Каламбур, многократное использование, двусмысленность,

Обратимся теперь к подразделениям внутри первой группы — группы словесных острот. Мы убедились в том, что сгущение отнюдь не особая подгруппа острот, а категория, применимая к остротам любого вида. Две оставшиеся группы носят название «использование одного и того же материала» и «двусмысленность»; к ним я добавлю четвертую группу — каламбуры. Эта группа не фигурирует в таблице, помещенной на с. 59 книги Фрейда, но ее обсуждение предшествует рассмотрению первой подкатегории острот по смыслу — смещения.

Примечательно маргинальное положение, занимаемое каламбуром. Фрейд объясняет его «влиянием низкой оценки, которая стала уделом этих

¹ Это употребление важно для понимания механизма остроумия. Я не согласен с Лиотаром, который пишет: «Острота... функционирует прежде всего благодаря сгущению языковых единиц; поскольку она должна удержаться в процессе коммуникации и дать молниеносный эффект, она накладывает ограничения на смещение, делающее узвание особенно трудным» (цит. соч., с. 306, сноски). — *Прим. автора.*

острот» (с. 64; русск. пер., с. 213). Эта низкая оценка явственно ощущается даже у тех редких исследователей, которые интересуются игрой слов. «Каламбур — это неудачная игра слов, ибо в нем обыгрывается не слово как таковое, а созвучие слов», — пишет цитируемый Фрейдом К. Фишер (с. 66; русск. пер., с. 214). Приведем также мнение Луи Рену, который, проникнувшись духом санскритской традиции, также говорит о «варварском приеме каламбура или аллитерации»¹. Сам Фрейд, прекрасно знавший эту традицию, не в меньшей степени разделял презрительное отношение к каламбурам: «они предъявляют минимум требований к технике выражения, в то время, как настоящая игра слов предъявляет максимум требований» (с. 64; русск. пер., с. 213). Каламбур «является только подвидом группы, которая достигает своей вершины в собственно игре слов» (с. 67—68; русск. пер., с. 215). Игра слов «благородна», а каламбур низок... Почему же дело обстоит именно так? Вот как Фрейд описывает технику каламбуров: «в каламбуре удовлетворяются тем, что оба слова, употребляемые для обоих значений, напоминают друг друга благодаря какому-нибудь большому сходству, будь это общее сходство их структуры, рифмоподобное созвучие, общность некоторых начальных букв и т. п.» (с. 64; русск. пер., с. 213). Но так же описывается и игра слов. Фрейд сам это осознает: «В игре слов слово также является для нас только звуковой картиной, с которой связывается тот или иной смысл. Практика языка также и здесь не проводит никакого резкого различия, и если она относится к “каламбуру” с пренебрежением, а к “игре слов” с некоторым уважением, то эта оценка, по-видимому, обуславливается другими точками зрения, а не техническими приемами» (с. 66—67; русск. пер., с. 214). Любопытны эти «соображения» в главе, посвященной как раз техническим приемам. Тем не менее Фрейд так и не объяснил, в чем заключается «принижающее» различие.

Приведем пример, дающий представление о всех других примерах, помещенных в этом разделе книги:

«... Об одном враждебно относившемся к монархизму итальянском поэте, который затем был вынужден воспевать немецкого кайзера в гекзаметрах, Хевеши говорит: “Так как он не мог истребить цезарей, то он упразднил цезуры”» (с. 65—66; русск. пер., с. 214).

¹ Renou L. L'Enigme dans la littérature ancienne de l'Inde. — In: Diogène, 29, 1960, p. 39. — Прим. автора.

«Технический прием» заключается здесь в том, чтобы сблизить в синтагматической цепи два слова со сходными означающими, но совершенно различными означаемыми; из этого извлекается определенный семантический эффект.

Сравним теперь с этим описанием остроты, относимые к группе «многократное использование одного и того же материала», к подвиду «с небольшой модификацией». Приводятся следующие примеры:

«Ваш *антисемитизм* был мне известен, но ваш *антисемитизм* является для меня новостью» (с. 47; русск. пер., с. 200).

«Ит. *Traduttore — traditore*, букв. “Переводчик — предатель”» (там же).

«Франц. *Amantes amentes*, букв. “безумные любовницы” [*amants, déments*, букв. “любовники — сумасшедшие”]» (там же).

Никакое отношение сходства не связывает означаемые элементов *ante — anti*, *traduttore — traditore* и т. д., но их означающие сходны, поэтому их сближение в синтагматической цепи создает определенный смысловой эффект (подобие или противопоставление). С языковой точки зрения эти остроты идентичны предыдущему примеру (Цезарь — цезура). Ошибка Фрейда при классификации этих примеров заключается в том, что он говорит в данном случае об использовании *одного и того же* материала, в то время как этот материал *модифицируется*, хотя и незначительно, ведь *ante* не то же самое, что *anti*, а Цезарь — это не цезура.

Откуда же это всеобщее презрение к каламбуру, откуда такая низкая оценка «любого сходства» между двумя словами, откуда эти ошибки в описании? Если придерживаться различия между каламбуром и игрой слов в формулировке Фишера, то к каламбурам следует отнести фразы, в которых представлено только одно отношение — отношение подобия между означающими, а к игре слов относятся фразы, в которых отношение подобия между означающими дублируется отношением подобия между означаемыми. Такая формулировка различия приемлема: «случайность» сближения на фонетической основе в одном случае противопоставляется семантической «нагруженности» сближения в другом.

И все-таки это противопоставление искусственно: *наличие связи между означающими* — и в этом состоит отнюдь не мало важный урок анализа каламбуров — *всегда приводит к возникновению связи между означаемыми*. Слова *Цезарь* и *цезура* не имеют ни одной общей семы согласно их словарной дефиниции, однако *потенциальное значение* (*signifiante*), присущее знакам в лексической системе, не тождественно их речевому *смыслу*, если

прибегнуть к терминологии Бенвениста¹. (Бозе сказал бы: *частное значение* слова не тождественно его *смыслу*). Во фразе, произнесенной Хевеши, Цезарь и цезура становятся антонимами; существенное (изгнание цезарей) противопоставляется маловажному (устранению цезур). Семная структура слова, рассматриваемая в перспективе дискурса, более не является пересечением конечного числа элементарных категорий; всякое сближение с иными словами может привести к возникновению у слова новой семы; список сем, составляющих смысл слова, никогда не закрыт (а это значит также, что смысл нельзя вывести из одного только потенциального значения). Впрочем, поэтическая практика постоянно это подтверждает: достаточно, чтобы два слова рифмовались или просто оказались рядом, чтобы возник определенный семантический эффект. Следовательно, в дискурсе нет таких связей между означающими, которые не сопровождалась бы связями между означаемыми; в этом смысле нет большой разницы между каламбуром и игрой слов, единственное различие — это большее или меньшее богатство семантических связей, бóльшая или меньшая мотивация связи между означающими.

Остается решить второстепенную проблему терминологического характера. По крайней мере во французской риторической традиции рассматриваемый прием, как одна из фигур риторики, получает иное наименование (остается только сожалеть о том, что Фрейд полностью игнорировал риторику). Речь идет о *парономазии*; обычно ее определяют как такую фигуру, когда «в одном предложении объединяются слова, звучание которых почти одинаково, а смысл полностью различен»².

¹ В ряде последних публикаций Бенвенист настаивает на необходимости различать в языковой деятельности то, что он называет семиотикой, то есть инвентарь знаков, и семантику, то есть комбинирование слов в процессе порождения дискурса. От этого противопоставления мы сохраним различные способы, какими значение проявляется в двух случаях. «"Смысл" (в только что упомянутом семантическом понимании) формируется в границах специфической формы и посредством нее — в форме синтагмы; семиотический же план определяется парадигматическими отношениями». В семиотическом плане базовой единицей является знак; последний «всегда имеет только общую и концептуальную значимость. Поэтому он не допускает частного или окказионального означаемого; все индивидуальное исключается; случайные обстоятельства в расчет не принимаются». Напротив, в семантическом плане базовыми единицами являются слово и предложение, «говорящий сочетает слова, которые в *этом* употреблении имеют частный "смысл"». Смысл *слов* (а не знаков) «как раз и является результатом определенного способа их комбинирования» (*Problèmes de linguistique générale* II, Paris, 1974, p. 225 et s.). Впрочем, и Фрейд иногда проводил то же различие: «я, наоборот, готов к тому, что одно и то же содержание сновидения [= потенциальное значение] у различных лиц и при различных обстоятельствах может приобретать совершенно различный смысл» (*IR*, с. 97; русск. пер., с. 87). — *Прим. автора.*

² Fontanier P. *Les Figures du discours*, Paris, 1968, p. 347. — *Прим. автора.*

А как обстоит дело с примерами, объединяемыми под рубрикой «использование одного и того же материала»? Из тринадцати проанализированных острот только три заслуживают этого названия.

«Супружеская чета Х живет на широкую ногу. По мнению одних, муж много заработал и при этом отложил себе (*sich zurückgelegt*) немного, по мнению других, жена немного прилегла (*sich zurückgelegt*) и при этом много заработала» (с. 46; русск. пер., с. 200). «Англ. Put not your trust in money but put your money in trust, букв. “Не вкладывай доверие в деньги, а вкладывай деньги в трест”» (*там же*). «Кандидат должен перевести место из *Corpus juris*: “*Labeo ait... Я проваливаюсь, говорит он*”... — “Вы проваливаетесь”, — заявляет экзаменатор и на этом заканчивает экзамен» (с. 47—48; русск. пер., с. 200, 201).

В каждом случае действительно используется дважды один и тот же «материал», то есть одни и те же слова, но означаемые у них разные, что и оправдывает наименование «многократное использование одного и того же материала». Впрочем, и эта фигура имеет свое название в риторике, это — *антанаклаза*, которую Фонтанье определяет как «повторение одного и того же слова, взятого в разных значениях» (с. 348). Различие между паронимазией и антанаклазой есть различие между сходством и тождеством; одним из подклассов антанаклазы является употребление форм словообразования (или спряжения и склонения); главное, чтобы корень слова оставался одним и тем же¹. С другой стороны, следует отметить близость антанаклазы к смещению, но последнее требует дополнительных условий: 1. Слово не употребляется двукратно, но второе его означаемое выводится имплицитивно; 2. На два смысла одного и того же слова должны указывать реплики разных собеседников (я не думаю, что на этом уровне следует учитывать намеренность или ненамеренность изменения смысла).

Рассмотрим другие приводимые Фрейдом примеры «многократного использования одного и того же материала», то есть того, что я в дальнейшем буду называть антанаклазой.

«*“Как идут дела?” — спросил слепой хромого. “Как видите”, — ответил хромой слепому*» (с. 48; русск. пер., с. 201).

¹ Отметим, что уже Табуре дез Аккор использовал различие между частичным и полным сходством (то есть тождеством) для различения паронимазии (которую он называл «намеком») и амфибологией, или двусмысленностью: «Намек делается с помощью речений, сходных с каким-либо словом, в то время как... в амфибологии с помощью одного единственного имени представляются два или три значения» (*Les Bigarrures du Seigneur des Accords* (1583), Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 80). — *Прим. автора*.

Подкласс, к которому принадлежит этот пример, определяется следующим образом: одни и те же слова употребляются как *полнозначные* и как *пустые*, точнее, в их лексическом и идиоматическом значении. Но можно ли в данном случае говорить о многократном использовании, как это делает Фрейд? Ведь глаголы *идти* и *видеть* употреблены лишь один раз; они являются носителями одновременно двух смыслов — словарного смысла и того смысла, который они имеют в составе идиоматического оборота. Речь идет о *двузначности*, а не *многократном использовании*.

Правда, Фрейд долго колеблется, прежде чем провести различие между этими категориями. Иногда он настаивает на их противопоставлении («здесь гораздо больше бросается в глаза многократное использование, чем двузначность», с. 55; русск. пер., с. 207), в других же случаях он считает его излишним: «Дальнейшие случаи многократного использования, которые можно объединить и под названием *двузначности* в новую третью группу, легко могут быть отнесены к разрядам, которые, конечно, не отличаются резко друг от друга, точно так же, как и вся группа от второй» (с. 50—51; русск. пер., с. 203). «Соединить вторую и третью группу, как мы уже сказали, нетрудно. Двузначность, игра слов является только идеальным случаем использования одного и того же материала» (с. 60; русск. пер., с. 210). Надо сказать, что первая догадка Фрейда с риторической точки зрения была ближе к истине: двузначность не тождественна антанаклазе — единственное употребление слова (означающего) в первом случае противопоставляется его многократному употреблению во втором. Впрочем, способность слова иметь одновременно несколько смыслов в составе одного и того же предложения была уже подмечена в риторике и получила наименование *силлепса*. Но Фрейд с недоверием относился к им же выделенной категории, поэтому среди примеров двузначности встречаются случаи антанаклазы, а среди примеров многократного использования — случаи *силлепса*.

Итак, на основе анализа примеров Фрейда мы установили две категории, которые сам он разграничил недостаточно четко: это противопоставление *тождества и подобия означающих* и противопоставление *единственного и многократного употребления означающих*, полностью тождественных или подобных (когда означаемых несколько). Но комбинации по двум параметрам дают четыре элемента, однако до сих пор мы обнаружили только три: единственное употребление означающего — *силлепс*, многократное употребление одного и того же означающего — *антанаклаза*, многократное употребление подобных означающих — *парономазия*. Но как быть с четвертой категорией — единственным употреблением сходного означающего? Существует ли она, и как ее можно себе представить?

Этот таинственный класс действительно существует и даже распадается на две разновидности. Первую из них Фрейд называет «сгущением со смешанными словами». Каков механизм этого вида остроумия? Рассмотрим первый пример, приводимый Фрейдом.

«[Гирш-Гуацинт из Гамбурга] хвастает перед поэтом своими отношениями с богатым бароном Ротшильдом и в заключение говорит: “И как бог свят, господин доктор, я сидел рядом с Соломоном Ротшильдом, и он обращался со мною, как с своим равным, совершенно **фамиллионьярно**”» (с. 21; русск. пер., с. 183).

Означающее *фамиллионьярно* появляется один раз, но отсылает к двум означаемым: *фамильярно* и *миллионер*, означающие которых не тождественны, но сходны. Чтобы передать одновременно два означаемых, пришлось сконструировать сложное означающее, объединив части двух означающих. В лингвистике такие образования называются *контаминациями* (или *словами-чемоданами*).

Подобная форма символизма, по-видимому, особенно характерна для сновидений, где она приводит к созданию, например, «коллективных личностей», причем несколькими способами: простым добавлением или наложением, наподобие «фамильных» образов Гальтона (ср. IR, с. 254—255; русск. пер., с. 245).

Однако возможно передать одновременно два означаемых, означающие которых только подобны, но не контаминируют. Для этого требуется выполнить еще одно условие: означающее 2 замещает означающее 1 в таком контексте, который подсказывает наличие означающего 1. В простейшем случае контекстом является фразеологический оборот, пословица, цитата из известного произведения, в которых одно из слов заменяется его паронимом. Приведем несколько примеров:

«Франц. *J'ai voyagé tête-à-bête avec lui*» (с. 34).

«... Молодой человек, который вел на чужбине легкомысленный образ жизни, посещает после долгого отсутствия живущего на родине друга, который опешил, увидя на руке у своего гостя обручальное кольцо. “Как? — восклицает он, — разве вы женаты?” “Да, гласил ответ. — Венчально, но это так”» (с. 28—29; русск. пер., с. 188).

Один из элементов фразеологического оборота, поговорки (*tête-à-tête* «с глазу на глаз», *traurig aber wahr* «печально, но это так») заменяется другим, фонетически сходным элементом, но с иным смыслом¹, тем не менее

¹ В первом примере слово *tête* «голова» заменено на *bête* «глупый, скотина»; во втором примере нем. *traurig* «печальный» заменено на *Trauring* «обручальное кольцо». — *Прим. перев.*

контекст ясно указывает, какое слово было элиминировано. Другую разновидность этого способа иллюстрируют следующие примеры:

«*Jeder Klafter eine Königin* “Что ни сажень, то королева” (по образцу поговорки *Jeder Zoll ein König* “что ни дюйм, то король”)» (с. 111; русск. пер., с. 246); *Er hat ein Ideal vor dem Korf* “Он набитый идеалист” (вместо *Er hat ein Brett vor dem Kopf* “Он набитый дурак”)» (с. 112; русск. пер., с. 246).

В этом случае также наблюдается субституция устойчивого выражения, но между означающими нет больше подобия (Zoll — Klafter, Ideal — Brett); связь носит исключительно семантический характер, тем не менее фиксированность контекста достаточна для того, чтобы восстановить в памяти отсутствующий элемент.

Но данный тип остроумия всегда назывался *каламбуром*, и французские переводчики Фрейда при случае пользуются этим термином.

Итак, вместо сгущения, многократного употребления, двусмысленности и каламбура мы предлагаем выделять четыре группы, основанные на противопоставлении между сходством и тождеством, единичностью и множественностью употребления: *антанаклады, параномазии, силлепсы*; к четвертой группе мы относим *контаминации* и *каламбуры*, которые различаются тем, что второе означающее отсутствует частично или полностью.

Экономия и бессмыслица

Мы рассмотрели основные категории, используемые Фрейдом при описании техники остроумия. Теперь, завершая наш анализ, следует посмотреть, как он объясняет феномен остроумия в целом.

На протяжении всей главы, посвященной технике остроумия, обобщающие формулировки Фрейда постоянно вращаются вокруг понятия экономии. «Стремление к компрессии или, лучше, к *экономии* лежит в основе всех этих технических приемов» (с. 60; русск. пер., с. 210). «Нельзя отрицать, что это изображение при помощи детали связано с тенденцией к экономии, которую мы отметили при исследовании техники словесных острот, как общую всем без исключения остротам черту» (с. 117; русск. пер., с. 260). Это же объяснение повторяется и расширяется в главе, посвященной «механизму удовольствия и психогенезу остроумия» (русск. пер., с. 287): «Во всех этих случаях повторения одних и тех же отношений и одного и того же словесного материала, повторных открытий известного и недавнего, мы, без сомнения, вправе отнести испытываемое удовольствие на счет экономии психических сил...» (с. 188; русск. пер., с. 294).

Однако примеры, приводимые Фрейдом в поддержку своей гипотезы, далеки от ясности. В первом примере экономия является результатом употребления слова *vol* одновременно в двух смыслах. Однако, что касается экономии физических усилий, когда произносится одно слово вместо двух, не компенсируется ли она в значительной мере умственными усилиями, необходимыми для поиска удачного слова, способного передать одновременно два требуемых смысла? Другой пример: «Железный лоб — железная касса — железная корона. Какая чрезвычайная экономия в изложении мысли в сравнении с таким изложением, в котором слово “железный” не имело бы места» (с. 61; русск. пер., с. 211). Но в таком случае всякое слово экономно, и при его отсутствии данное содержание можно выразить лишь перифразой, поэтому таким способом невозможно охарактеризовать определенные типы дискурса в противопоставлении другим.

Также Фрейд утверждает, что экономия заключается в том, чтобы найти описание предмета в самом его названии или же повторно использовать в другом смысле те же слова, которые только что были услышаны, но в этом случае очевидное психическое усилие (поскольку удастся выразить *другой* смысл) не сопровождается даже фонетической «экономией». Еще менее удачной представляется попытка связать с экономией синекдоху (представление целого через часть, с. 117); действительно, часть меньше целого, но разуму приходится выполнять на одну операцию больше, а не меньше, чтобы добиться того же результата. В другом месте Фрейд пишет: «Чем более удалены друг от друга два ряда идей, сближаемых посредством одного и того же слова, чем более чужды они друг другу, тем больше экономия того пути, который совершает мысль благодаря технике остроумия» (с. 181—182; русск. пер., с. 290). Однако при этом можно было бы добавить: тем большую трату умственных усилий предполагает сама остроота.

Необоснованность понятия экономии не ускользнула от самого Фрейда, и, введя его, он тут же дает ему скептическую оценку: «Кроме того, мы находим в себе мужество сознаться, что эта экономия, достигаемая с помощью техники остроумия, не импонирует нам. Она напоминает, быть может, экономию некоторых хозяек, которые тратят время и деньги на поездку на отдаленный базар из-за того только, что там можно купить овощи на несколько копеек дешевле. Какую экономию выгадывает остроумие благодаря своей технике? Оно экономит на произнесении нескольких новых слов, которые можно было бы в большинстве случаев найти без труда. Вместо этого остроумию приходится выискивать слово, способное выразить обе мысли сразу; к тому же ему приходится часто сначала находить для некоторой мысли ма-

лоупотребительное выражение, которое, однако, помогает осуществить соединение со второй мыслью. Не проще ли и не экономнее ли выразить обе мысли прямо, если не удастся найти для них общего выражения? Не компенсируется ли с лихвой экономия на словах дополнительными умственными усилиями?» (с. 63—64; русск. пер., с. 212). И еще раз Фрейд выражает свои сомнения: «Экономия, достигнутая благодаря употреблению одних и тех же слов или благодаря отказу от нового сочетания мыслей, была бы незначительной по сравнению с колоссальными затратами, связанными с мыслительной деятельностью» (с. 237; русск. пер., с. 327).

Таким образом, возникает впечатление, что Фрейд отказывается от экономии как объяснительного принципа. В действительности же понятие экономии приобретает двусмысленный статус, как это часто происходит у Фрейда, когда в одном и том же тексте сначала появляется некая категория, а потом она отрицается, не исчезая полностью. В новой версии объяснения остроумия понятие экономии сохраняется, но лишь применительно к одному виду остроумия. Фрейд пишет: «незначительная в сравнении с общей психической затратой, осуществляемой остроумием, экономия расходования психической энергии, предназначавшейся для задержек, остается для нас источником удовольствия, так как благодаря ей мы освобождаемся от расхода, который мы привыкли делать и который мы уже готовы были сделать и на этот раз» (с. 238; русск. пер., с. 327). И далее он заключает: «Таким образом, при более глубоком взгляде на процессы остроумия момент уменьшения затраты занимает место момента экономии» (с. 239; русск. пер., с. 328). Этот специфический вид уменьшения затраты определяется следующим образом: «По аналогии с работой сновидения мы обнаружили существенную характеристику остроумия в умело организуемой работой разума компромиссе между требованиями рациональной критики и побуждениями не отказываться от прошлого удовольствия, полученного от бессмыслицы и игры слов» (с. 314; русск. пер., с. 373). Секрет остроумия заключается в возврате к *изначальной бессмыслице*.

Это новое установление эквивалентности между остроумием и бессмыслицей следует проанализировать подробнее. Фрейд пишет: «легче и удобнее уклоняться от избранного мысленного пути, чем придерживаться его, легче сваливать в одну кучу противоположные понятия, чем противопоставлять их; особенно удобно принимать отбрасываемые логикой умозаключения и, наконец, не учитывать при сочетании слов и мыслей условие, согласно которому должен получаться также и смысл, но именно в этом и заключаются рассматриваемые нами технические приемы остроумия» (с. 189; русск. пер., с. 295). Именно это Фрейд «для краткости» называет «удовольствием от бессмыслицы».

Такие высказывания в главе, посвященной технике остроумия, не могут не вызывать удивления. Мы узнаем ни много ни мало, что труднее следовать известным схемам, чем отказываться от них. Но как же можно совместить описанные Фрейдом приемы остроумия с утверждением о том, что слова «сваливаются в одну кучу», «невзирая на их смысл»? Однако только это последнее утверждение позволяет свести остроумие к «удовольствию от бессмыслицы», к этой метаморфозе экономии.

Хотя Фрейд и стремится обосновать существование опыта, противостоящего «ярму разума», своим описанием он способствует сохранению этого ярма. Приведенные выше его утверждения означают только одно: *все, что не имеет смысла, есть бессмыслица*. Все, что не соответствует нашим классическим понятиям смысла, логики, разума, может только противоречить ему, может существовать лишь ради удовольствия порождать бессмыслицу. Ни разу это отрицательное суждение не уравнивается мыслью о том, что подобная деятельность может управляться иным принципом, кроме принципа «космысленности». Цена объяснения посредством бессмыслицы такова: только *смысл* признается принципом, направляющим нашу психическую деятельность. Этот вывод необычен, если подумать о том, что он делается на основе одной из работ Фрейда, в которой говорится об автономности процессов в сфере бессознательного, и вместе с тем это единственный вывод, позволяющий понять объяснение остроумия через бессмыслицу¹. Экономия фрейдовского объяснения не оставляет места символическому механизму рядом с тем механизмом, который реализуется в знаках и их логике.

Если говорить точнее, то Фрейд поступает так же, как поступали множество раз до и после него: существование символов допускается лишь у тех, кто не похож на нас — нормальных взрослых людей, жителей современного Запада. Фрейд признает существование бессмыслицы (то есть символического), но только у *других* — у сумасшедших, дикарей, детей...: «он [ребенок] соединяет слова, не заботясь об их смысле, чтобы получить удовольствие от их ритма или рифмы» (с. 189; русск. пер., с. 295). Предположим, что это так, но зачем сводить наслаждение ритмом к наслаждению бессмыслицей? «... Эти стремления впоследствии вновь выплывают на поверхность у душевнобольных некоторых категорий» (с. 190; русск. пер., с. 295), а также у пьяниц: «Под влиянием алкоголя взрослый человек опять превращается в ребенка, которому доставляет удовольствие свободное распоряжение

¹ Нас не должен смущать такой вывод, напротив, в нем следует усматривать доказательство (от противного) революционного характера фрейдовских идей; как выразился М. Хайдеггер (Heidegger M. *Essais et Conférences*, Paris, 1958, p. 142), «отставание мысли от того, о чем она думает, характеризует в ней творческий момент». — *Прим. автора*.

течением своих мыслей без необходимости соблюдать логическую связь» (с. 192; русск. пер., с. 297). Фрейд недалеко ушел от Леви-Брюля или Рена-на во взглядах на язык первобытных людей: «Все языковые приемы, помогающие передать тончайшие оттенки мысли: союзы, предлоги, изменения в склонении и спряжении — все это не используется и не находит своего выражения, лишь сырой материал мысли может еще выражаться на этом своего рода первобытном языке, лишенном грамматики». Когда используется большое количество символов, Фрейд считает, что «этот факт следует приписать архаичной регрессии психического аппарата» (NC, с. 29). Отвергая символизм, Фрейд приходит к откровенному расизму и элитарности: «Когда ребенок, человек из народа или человек, принадлежащий к определенной расе, рассказывает или описывает что-нибудь, то можно легко заметить, что он не довольствуется передачей слушателю своих представлений путем точного словесного изложения, он передает содержание этих слов также жестами, он объединяет мимическое изложение с словесным, делая особый упор на количестве и интенсивности» (с. 296; русск. пер., с. 362).

Мы не можем и не хотим платить такую цену за объяснение остроумия через экономию и бессмыслицу; ведь это не что иное, как элиминирование всей области символического, если только не открытая проповедь той разновидности эгоцентризма, каковой является расизм. Если символическое существует — как у ребенка, так и у взрослого, как у дикарей, принадлежащих к «определенной расе», так и у нас; если суть символа вовсе не исчерпывается тем, что он не-знак, то такое объяснение неприемлемо. Сущность остроумия по-прежнему остается для нас загадкой.

Риторика и символика Фрейда

В сочинениях, посвященных остроумию и сновидениям, Фрейд описывает специфический механизм, который он чаще всего называет «работой сновидения», считая его характерной и исключительной особенностью сферы бессознательного. Выявленные им приемы — сгущение, косвенная репрезентация, смещение, каламбур и т. д. — должны быть отнесены, говорит он, не столько к сновидениям, сколько ко всем видам работы бессознательно, и только к ним. «Все вышеизложенное приводит нас к заключению, что сновидение не предполагает никакой особой символизирующей деятельности души, а пользуется символикой, имеющейся уже в готовом виде, в бессознательном мышлении...» (IR, с. 300; русск. пер., с. 429). Когда Фрейд сравнивает сновидение и истерию, он утверждает то же самое, но с еще большей энергией: работа сновидения и симптомы истерии имеют общее происхождение.

«Такая аномальная психическая обработка нормального хода мыслей проявляется лишь тогда, когда на него переносится бессознательное желание, возникшее в детстве и подвергшееся вытеснению» (IR, с. 508)

Однако наш анализ (в этом отношении «Остроумие» удобнее для анализа, но результаты были бы теми же, если бы мы проанализировали «Толкование сновидений») доказывает обратное: символический механизм, описанный Фрейдом, не имеет ничего специфического; выделенные им приемы остроумия являются приемами любого языкового символизма; в частности, традиционная риторика оставила нам полный перечень этих приемов. Это хорошо подметил Э. Бенвенист в одной из своих работ, опубликованной в 1956 г.: описывая сновидение и остроумие, Фрейд, сам того не сознавая, составил «каталог давно известных тропов».

Нельзя сказать, что все без исключения разграничения и определения Фрейда можно найти в каком-нибудь трактате по риторике, но природа описываемых им фактов та же. В ряде пунктов он не достигает уровня риторических описаний (это относится к словесным островам и таким фигурам, как параномазия, антанаклаза, силлепс и т. д.); в других случаях он приходит к сходным результатам (например, смешение сопresentующих фактов, с одной стороны, и фактов *in praesentia* и *in absentia*, с другой, есть то же самое, что неспособность риториков четко определить разницу между фигурой и тропом). Наконец, в некоторых случаях он выявляет и описывает языковые факты, ускользнувшие от внимания риториков; сюда относится смещение (несмотря на колебания в употреблении этого термина). Если к этому добавить, что во времена Фрейда (начало XX века) риторическая традиция была забыта, то заслуги его представляются еще большими: трактат об остроумии — это наиболее значительное для своего времени исследование в области семантики.

Некоторые места в «Толковании сновидений» свидетельствуют о том, что Фрейд был близок к осознанию того факта, что он описывает формы любого символического процесса, а не только бессознательного символизма. Так, на знаменитой первой странице главы «Работа сновидения» Фрейд, характеризуя эту деятельность в целом, использует термин *перенос* (*транспозиция*, нем. *Übertragung*), являющийся точным переводом термина *метафора* в «Поэтике» Аристотеля: «[явное] содержание сновидения представляется нам транспозицией [латентных] мыслей в другой способ выражения... Содержание сновидения дано нам в виде иероглифов, знаки которых должны последовательно транспонироваться в язык мыслей сновидения» (IR, с. 241—242; русск. пер., с. 232). Далее идет описание иероглифа и такого приема, как ребус; оно весьма походит на описание, данное Климентом Алек-

сандрийским (см. с. 23 и сл. нашей книги). Фрейд противопоставляет образ ребусу, но именно такое противопоставление есть и у Климента, писавшего о первой и второй степени символических иероглифов; мы убедились также, что это различие было аналогично различию между собственным и переносным смыслом, или тропом. Итак, язык сновидений — это тропы.

Что касается сходства между сновидениями и метафорами в трактовке Аристотеля, то один раз его отмечает сам Фрейд. Указав на отсутствие в сновидении определенных логических отношений, он пишет: «С одной из логических связей механизм образования сновидений считается, однако, в полной мере. Это отношение сходства, согласования, соприкосновения, выражающееся союзным речением “подобно тому, как”; оно находит себе в сновидении наиболее полное их выражение» (IR, с. 275; русск. пер., с. 264). В примечании к последнему высказыванию он добавляет: «См. замечание Аристотеля о способностях, необходимых для толкования, ср. с. 91, примечание 2». В примечании 2 мы читаем следующее: «По Аристотелю, наилучшим толкователем снов является тот, кто лучше всего улавливает сходство...». Но вспомним, что у Аристотеля эта способность одинаково применима и к сновидениям, и к тропам, поскольку «составлять хорошие метафоры значит хорошо подмечать сходства» (Поэтика, 1459a). Впрочем, как Фрейд, так и Аристотель понимают под «сходством» любую символическую эквивалентность, ибо у Аристотеля *метафора* включает синекдоху и метафору, а у Фрейда перенос включает сходство, но также и «согласование» и «соприкосновение».

Симметричный и обратный символизации процесс Фрейд удачно называет общим термином *толкование*. «Работа, которая трансформирует латентное сновидение в явное, называется *выработкой сновидения*. Работа в другом направлении, которая хочет прийти от явного к латентному сновидению, называется *работой по толкованию*» (IP, с. 155). «Работа сновидения, — говорится в другой знаменитой формулировке, — заключается лишь в трансформировании» (IR, с. 432). Но разве это не определение всякой символической деятельности?

Вопреки тому, что полагал сам Фрейд, оригинальность его вклада в общую теорию символизма заключается вовсе не в описании деятельности сновидения или техники остроумия — он оригинален лишь в деталях, в целом же его вклад заключается лишь в повторном открытии различий, установленных риторикой, и в их систематическом применении к новому материалу. В чем он действительно новатор, так это в *толковании*. Он выделил два приема толкования: *символический* и *ассоциативный*, или в его собственной

терминологии: «два приема: мы опираемся на мысленные ассоциации лица, видевшего сон, недостающее же восполняем своими знаниями символики толкователя» (IR, с. 303). Но именно ассоциативные приемы (для Фрейда более важные, чем другие) ранее никем не выделялись и не описывались.

Символические приемы, имеющие дополнительный характер, заключаются в использовании раз и навсегда установленного набора, некоего «ключа сновидений» для того, чтобы переводить один за другим наличные образы в латентные мысли. Эта техника может быть применена только к одной части сновидения — к той, которая, как на это указывает ее название, состоит из символов (в узком смысле слова). Конститутивным признаком символа, по мнению Фрейда, является неизменность его смысла — символы универсальны. «Среди этих символов имеется очень много, означающих постоянно или почти постоянно одно и то же» (IR, с. 302; русск. пер., с. 220). «Постоянное соотношение между элементом сновидения и его переводом мы называем *символическим* отношением, при этом сам элемент является *символом* неосознаваемой мысли сновидения» (IP, с. 135). Эта фиксированность смысла не исключает, однако, его множественности: «По сравнению с другими элементами сновидения им можно приписать постоянное значение, но не обязательно единственное» (NC, с. 19).

Различие между символикой Фрейда и ключами в популярных сонниках (говоря о них, он использует также термин *расшифровывание*; IR, с. 91—92), заключается не в логической форме, а в средствах, помогающих вскрыть латентный смысл: «при [традиционном] символическом толковании ключ символизации избирается произвольно; при нашем же методе ключ этот общеизвестен и дается общеупотребительными оборотами речи» (IR, с. 294). Именно обороты речи снабжают нас универсальными эквивалентностями; то же можно сказать и о мифах, народных сказках и других речевых жанрах... «Эта символика относится не к самим сновидениям, а к бессознательным представлениям народа и может быть констатирована гораздо полнее в фольклоре, мифах, сагах, языке, пословицах и поговорках» (IR, с. 301; русск. пер., с. 220). В другом месте Фрейд приводит следующий ряд: «нравы, обычаи, пословицы и песни различных народов, поэтический и общий язык» (IP, с. 144).

Итак, Фрейд вновь допускает, что символика сновидения не специфична для него, но полагает при этом, что она свойственна только «бессознательным образам». Чтобы там ни говорилось о существовании универсальных и постоянных символов, нельзя не обратить внимание на то, что Фрейд без колебаний объявляет «бессознательным» символизм, присутствующий в целом ряде разновидностей человеческой деятельности — от обычаев до

поэзии; это та цена, которую он вынужден заплатить, утверждая, что существует специфический бессознательный символизм. Заметим попутно, что Фрейд употребляет слово *символ* не так, как романтики (для них фиксированный смысл был характерен скорее для аллегории). Впрочем, Фрейд противостоит романтикам и тогда, когда утверждает, что латентные мысли ничем не отличаются от мыслей вообще несмотря на символический способ их передачи; напротив, для романтиков содержание символа отличается от содержания знака, поэтому символ непереволим.

Если конститутивной особенностью символов и, следовательно, приемов их толкования является постоянный и универсальный смысл, то ассоциативные приемы, как легко догадаться, имеют индивидуальный характер; в данном случае, очевидно, имеется в виду индивидуальность не толкователя, а сновидца. «Техника, которую я буду излагать далее, отличается от техники древних в том существенном отношении, что она возлагает работу по толкованию на самого сновидца. В ней учитывается то, что тот или иной элемент сновидения внушает не толкователю, а сновидцу» (IR, с. 92). Эта техника заключается в том, чтобы попросить сновидца, сразу после того как он закончит рассказ о сне, высказать все, что приходит ему на ум по поводу элементов сновидения: установленные таким образом ассоциации рассматриваются как толкование сновидения. «Мы будем просить сновидца... концентрировать свое внимание на различных элементах содержания сна и, по мере того как они будут появляться перед ним, сообщать нам об ассоциациях, порождаемых этими фрагментами» (NC, с. 16). «Мы будем спрашивать сновидца, каким образом приснился ему тот или иной сон, и первый его ответ будем рассматривать как объяснение» (IP, с. 91). Такое толкование сновидения содержит, во-первых, часть латентных мыслей (другую часть дает нам наше знание символики), во-вторых, ряд «развитий, переходов и соотношений» (NC, с. 18), которые связывают латентные мысли и явное содержание. Эти ассоциации сновидца, связанные с конкретным моментом его жизни, как и следовало ожидать, лишены какой бы то ни было универсальности. Одно символизирующее может вызвать представление о бесчисленных символизируемых, и наоборот, одно символизируемое может быть обозначено бесконечным множеством символизирующих. «Не только элементы сновидения различным образом детерминируются мыслями, но и отдельные мысли сновидения представляются в нем различными элементами. От одного элемента сновидения ассоциативный путь ведет к нескольким мыслям; от одной мысли к нескольким элементам сновидения» (IR, с. 247).

Не буду судить об обоснованности метода Фрейда (этим должны заняться онирологи); укажу лишь на его оригинальность, которая заключается в подчеркивании важности ассоциаций, возникающих сразу после пересказа сновидения и, следовательно, в уподоблении отношений смежности между означающими символическим отношениям¹. Экспликация этих приемов позволяет также лучше понять процесс сгущения. Поскольку толкование заключается в установлении сети ассоциаций, то само собой разумеется, что символическое высказывание всегда «сгущенное»; сгущение является неизбежным эффектом толкования.

Констатация того факта, что неосознанный символизм, если только он существует, не может быть определен через свои приемы, имеет многочисленные последствия. Я остановлюсь на одном. Стратегия толкования может быть направлена или на конечную точку (на смысл, который нужно вскрыть), или на траекторию, соединяющую исходный текст с конечным; она может быть или «финалистской», или «операциональной». В соответствии со своими научными требованиями Фрейд представляет психоаналитическое толкование как такую стратегию, при которой не судят заранее о конечном смысле, а вскрывают его. Но мы теперь знаем, что описанные Фрейдом приемы толкования являются приемами любой символической деятельности, разница лишь в терминологии. На психоаналитическое толкование не накладывается никаких особых операциональных ограничений, следовательно, не природой приемов объясняются полученные результаты. Если психоанализ действительно представляет собой особую стратегию (а я верю в это), то только потому, что он предусматривает предварительную систематизацию ожидаемых результатов. Единственно возможное определение психоаналитической процедуры толкования следующее: это такое толкование, при котором в анализируемом объекте вскрывается содержание, согласующееся с психоаналитической доктриной.

Между прочим, доказательством тому является не только анализ практики Фрейда, но и некоторые его теоретические формулировки. Как мы убедились, Фрейд осознал тот факт, что отношение между символизирующим (явным содержанием) и символизируемым (латентными мыслями) ничем не отличается от отношения между двумя смыслами тропа или двумя элементами сравнения. Однако имеется в виду не любое сравнение. Фрейд пишет: «Сущность символической связи заключается в сравнении. Но не любое сравнение достаточно, чтобы эта связь установилась. Мы подозреваем, что сравнение требует определенных условий, но не мо-

¹ Я оставляю в стороне роль переноса. — *Прим. автора.*

жем сказать, какого рода. Не все, что может служить сравнением с предметом или процессом, появляется в сновидении как символ этого предмета или процесса. С другой стороны, сновидение, отнюдь не символизируя что угодно, выбирает для этой цели только некоторые элементы латентных мыслей сновидения. Таким образом, символизм оказывается ограниченным с двух сторон» (IP, с. 137).

Фрейд не ограничился одними подозрениями, особенно что касается латентных мыслей. В «Толковании сновидений» он устанавливает пределы умножения смыслов, определяет место, где прекращаются отсылки от одного смысла к другому — существуют конечные символизируемые, которые не могут стать, в свою очередь, символизирующими. «Сновидение представляется зачастую многосмысленным; в нем могут не только объединяться, как показывают вышеприведенные примеры, несколько осуществляемых желаний, но один смысл, одно осуществление желания может скрывать другое, покада в самом последнем смысле мы не натолкнемся на осуществление желания раннего детства. Но тут возникает вопрос, не следует ли говорить вместо “часто” слово “всегда”?» (IR, с. 193; русск. пер., с. 169). На желаниях раннего детства останавливается круговорот символов.

И в других сочинениях Фрейд указывает на границы возможных смыслов, которые делают психоаналитическую интерпретацию финалистской. «Предметы, находящие в сновидении символическое изображение, немногочисленны. Человеческое тело в целом, родители, дети, братья, сестры, рождение, смерть, нагота... Большинство символов в сновидениях имеет сексуальный характер» (IP, с. 137—138)¹. Так определяется стратегия психоаналитического толкования, одна из наиболее мощных стратегий нашего времени. Ее «финалистский» характер очевиден, и невольно напрашивается сравнение с другой великой финалистской стратегией — экзегезой патристики. Не напоминает ли только что приведенная цитата фразу из древнего трактата «О началах» Оригена, только выраженную другими словами? Вот как характеризуются в нем христианские герменевты: в процессе толкования «эти люди, исполненные божественного Духа, в основном излагают учение о Боге, то есть об Отце, Сыне и Святом Духе; затем следуют таинства, связанные с Божьим Сыном — как Слово стало плотью, по какой причине он явился в миру, приняв даже образ раба; об этих таинствах они, исполненные, как мы сказали, божественного Духа, и рассказали» (IV, 2, 7). В обоих случаях толкование направляется предваритель-

¹ Во фрейдовской экзегезе, пишет Э. Джоунз, «писис никогда не может быть означющим, но всегда только означаемым...». — *Прим. автора.*

ным знанием смысла, который предстоит вскрыть (но это не значит, что психоанализ — религия)¹.

Наши долгие странствования по сочинениям Фрейда, посвященным риторике и символике, можно резюмировать одной фразой: его вклад в эти области знания значителен, но не всегда он таков, как думал сам автор и его ученики, однако от этого учение Фрейда не становится менее важным.

¹ Март Робер особенно подчеркивал тот факт, что, в противоположность религиозным толкованиям, герменевтическая траектория Фрейда всегда направлена от духовного к плотскому (Robert M. *Sur le papier*, Paris, 1967, p. 239). — *Прим. автора.*

IX.

Соссюр
И СИМВОЛ

Около середины XIX в. такое явление, как глоссолалия, перестало рассматриваться в качестве исключительной принадлежности сферы религии и стало предметом медицинских исследований. В начале века немецкий романтик Юстиниус Кернер мог еще принять за откровения свыше невразумительные сочетания звуков, которые издавала «ясновидящая из Префорста»¹. Но дух позитивизма не заставил себя долго ждать, и в конце века стали говорить о «глоссолалии», или «речи на разных языках» (*parler en langues*) в случае, если кто-либо произносил последовательности звуков, непонятных никому, кроме него самого, но которые он считал звуками неизвестного языка. Деятельность религиозной секты ирвинговцев в Англии, коллективный мистический экстаз, культивировавшийся в Швеции, дар ясновидения немецкого пастора Пауля (не говоря уже о его знаменитом тезке св. Павле) — все эти случаи рассматривались психологами и медиками как не имеющие качественных отличий от случая с экстравагантным американцем Ле Бароном (псевдоним), который уверял, что общается с египетскими фараонами. Общим для всех этих случаев является то, что некие лица неожиданно воображают, будто понимают некий иностранный язык и говорят на нем, хотя и не владеют им вне экстатических состояний². Лингвисты быстро установили, что эти так называемые иностранные языки не имеют ничего общего с реальными языками, знание которых эти лица себе приписывали; они представляют собой «деформацию» языков, которыми владеют те же люди в нормальном состоянии. Так, Вильгельм Гримм доказал, что «божественный» язык, на котором говорила одна из самых знаменитых глоссолалисток, св. Хильдегарда, был не чем иным, как смесью немецкого и латыни.

¹ Kerner J. Die Seherin von Prevorst. Stuttgart-Tübingen, 2. Aufl., 1832. — *Прим. автора.*

² Обзор проблемы см. в кн.: Bobon J. Introduction historique à l'étude des néologismes et des glossolalies en psychopathologie. Paris-Liège, 1952; Samarin W. J. Tongues of men and angels. New York, 1972. — *Прим. автора.*

Один из многочисленных случаев глоссолалии заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее, поскольку на него обратили особое внимание лингвисты. Речь идет о девушке, известной под псевдонимом Элен Смит, жившей в Женеве в конце XIX — начале XX в. Женевские психологи заинтересовались ее сомнамбулическими и медиумическими состояниями, которые были излюбленной темой исследований в психологии того времени. Девушка представляла собой примечательный объект для наблюдения, поскольку легко шла на сотрудничество, была откровенна и к тому же никогда не использовала свои способности медиума для извлечения выгоды. Впадая в медиумическое состояние, она начинала «говорить на языках»; этот факт до такой степени заинтриговал одного из швейцарских психологов, что спустя некоторое время он опубликовал объемистый труд с подробнейшим описанием этого случая. Мы имеем в виду Теодора Флурнуа, профессора психологии Женевского университета; свою книгу он назвал «Из Индии на планету Марс»¹.

Мадемуазель Смит действительно переживала два «романа», как назвал их Флурнуа. В одном из них она посещала планету Марс и общалась с ее обитателями, в другом — переносилась на Восток, в частности, в Индию. Поэтому Флурнуа выделил и транскрибировал два «языка»: марсианский и индийский, или санскритоид. Поскольку его знания индийских языков были очень ограниченны, он обратился к своим коллегам из Женевского университета, в частности, к «выдающемуся ориенталисту Фердинанду де Соссюру»². Эти события происходили в 1895—1898 гг.

Судя по всему, к анализу «индусского» языка Соссюр отнесся с чрезвычайным воодушевлением. Он со всей возможной тщательностью прокомментировал языковую продукцию мадемуазель Смит, присутствовал на спиритических сеансах и предложил ряд возможных объяснений этого феномена. Поэтому глава книги Флурнуа, в которой речь идет об индусском языке, наполовину составлена из извлечений из писем Соссюра.

Прежде всего не поддавался объяснению тот факт, что мадемуазель Смит никогда не изучала санскрит (ее честность была вне подозрений, о мистификации не могло быть и речи), и тем не менее ее индусская речь очень напоминала санскрит. На ум приходило несколько объяснений: или в своей прошлой жизни она жила в Индии, или же туда отправлялась ее душа, а тело оставалось перед женевскими профессорами, изрекая индусские слова. Более приемлемое для научной психологии объяснение заключалось в том,

¹ Flournoy Th. Des Indes à la planète Mars. Paris-Genève, 1900. — *Прим. автора.*

² Выражение взято из книги Lombard E. De la glossalalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires. Lausanne, 1910, p. 62. — *Прим. автора.*

что она могла усваивать посредством телепатии знания других людей, однако в ее окружении не было знатоков санскрита, а Соссюр впервые присутствовал на ее сеансе через два года после первых проявлений глоссолалии. И последнее предположение: мадемуазель Смит могла слышать, как в соседней комнате студент-санскритолог громко повторяет парадигмы спряжения; ее знакомство с санскритом могло произойти также и вне дома, скажем, во время прогулки, когда она могла найти какой-нибудь учебник санскрита, но затем забыла об этом. Такое объяснение было бы наиболее удовлетворительным, но Флурнуа не удалось найти ему подтверждение.

Приведем общую характеристику санскритоида, данную Соссюром:

«На вопрос о том, действительно ли это “санскрит”, разумеется, следует ответить “нет”. Можно утверждать только следующее: 1. Это мешанина слогов, среди которых, без всякого сомнения, можно выделить последовательности из восьми-десяти слогов, составляющих фрагмент осмысленной фразы... 2. Другие слоги, лишённые всякого смысла, никогда не обнаруживают свойств, чуждых санскриту, то есть не представляют собой группы, в материальном отношении противоположные или противостоящие общему облику санскритских слов» (с. 303).

В то же время Соссюр выявил ряд несоответствий и противоречий. Приведем два примера:

«Самое удивительное — это то, что мадам Симандини [так называла себя мадемуазель Смит после перевоплощения в индианку] говорит на санскрите, а не на пракрите [женщины в Индии говорили на пракрите, но не на санскрите]... Наречие, на котором говорит Симандини, с трудом можно признать санскритом, но в любом случае это не пракрит» (с. 297).

Комментируя другой образчик ее речи, Соссюр пишет:

«Sumīna не напоминает ничего, а attama по крайней мере похоже на atmāvat (винительный падеж от ātmā “душа”), но тут же следует отметить, что в контексте, в котором фигурирует attama, невозможно употребить похожее на него санскритское слово, поскольку оно значит “душа” лишь в философском плане в смысле мировой души или в каком-либо ином ученом смысле» (с. 299).

О последнем этапе участия Соссюра в решении этой проблемы Флурнуа пишет следующее:

«Предыдущие страницы нашей книги находились уже в печати, когда г. де Соссюру пришла в голову сколь удачная, столь и хитроумная идея... Он решил составить для них [для читателей, не владеющих санскритом] некий текст, напоминающий латинский, который находился бы точно в таком

же отношении к языку Тита Ливия и Цицерона, что и санскрит Симандини по отношению к санскриту брахманов» (с. 315).

Затем приводится этот паралатинский текст и комментарии к нему. И Соссюр делает следующее заключение:

«Напрашивается два важных вывода:

1. В тексте нет смешения “двух языков”. Как бы мало ни напоминали эти слова латынь, в нем нет по крайней мере примеси третьего языка, вроде греческого, русского или английского... 2. Он также ценен в том отношении, что в нем нет ничего противоположного латыни, даже в тех случаях, когда он ничему не соответствует из-за отсутствия у слов смысла. Оставим латынь и вернемся к санскриту мадемуазель Смит: в этом санскрите никогда не встречается согласный f. Это важный факт, хотя и отрицательного свойства. Действительно, звук f чужд санскриту, но при свободной игре вымысла мы имеем двадцать шансов против одного, что будут придуманы санскритские слова с f, поскольку этот согласный звук представляется столь же допустимым для санскрита, что и любые другие, если только заранее не предупредить об этом» (с. 316).

Отсутствие f смущает и сбивает с толку, и Флурнуа спрашивает в замешательстве: как объяснить, что мадемуазель Смит угадала столь специфическую черту санскрита, не прибегая к оккультным силам (ведь подлог исключался с самого начала)? Достаточно ли было пролистать учебник санскрита, чтобы заметить эту особенность?

Однако история с мадемуазель Смит и отсутствием звука f на этом не кончается. Как только книга Флурнуа вышла из печати, она попала в руки другого лингвиста, как и Соссюр, преподававшего санскрит. Заинтересовавшись таким необычным языковым материалом, он быстро написал небольшую работу, опубликованную год спустя; речь идет о брошюре «Марсианский язык» Виктора Анри¹. Она действительно посвящена толкованию марсианского, а не индусского языка, поскольку первый представлен в материалах более полно, к тому же Анри преклонялся перед авторитетом своего выдающегося коллеги Ф. де Соссюра, подробно прокомментировавшего санскритоидные тексты. И лишь по одному конкретному пункту он позволил себе высказать собственное мнение, а именно по поводу отсутствия f. Однако его соображения пролили неожиданный свет на всю предыдущую историю. Вот что пишет В. Анри:

«Если и существует какая-то общая мысль, всецело завладевающая подсознанием мадемуазель Смит, когда она комбинирует звуки санскрита или

¹ Henry V. Le Language martien. Paris, 1901. — Прим. автора.

марсианского языка, то это наверняка стремление ни в коем случае не говорить "по-французски"; все ее внимание приковано к этой задаче. Но слово français "французский" начинается с f и по этой причине f должна казаться ей "французской" буквой по преимуществу, следовательно, она избегает ее всеми силами...» (с. 23).

Таким образом, отсутствие f следует объяснять не сверхъестественным знанием санскрита, а отношением мадемуазель Смит к своему родному языку; за звуком f закрепилось определенное значение в результате действия акрофонии — явления, известного с самого возникновения письма. Чтобы вскрыть его значение, достаточно допустить, что логика символизма не обязательно тождественна логике языка; выражаясь проще, следует допустить, что наряду с языком существуют другие способы символизации, которые сначала надо научиться обнаруживать. Звук f символизирует слово français благодаря наличию связи, которая не является конститутивной для языка, понимаемого как система знаков.

Но Соссюр не допускал разнообразия символических систем. Если мы еще раз просмотрим его комментарии, то заметим, что, столкнувшись с проблемой, казавшейся ему неразрешимой, он готов был скорее допустить сверхъестественный характер данного явления (переселение души мадемуазель Смит), чем изменить свой метод исследования, который в данном случае касается принципов функционирования символической системы. Вместо того чтобы связать санскритоидные высказывания мадемуазель Смит с французским (ведь она, конечно, не знала санскрита), он замкнулся в рамках логики референциального подобия: почему этот язык напоминает санскрит, в то время как женщины должны говорить на пракрите (словно мадемуазель Смит, она же Симандини, действительно присутствовала на описываемых ею церемониях, имевших место десятки веков тому назад и за тысячи километров от Швейцарии)? Почему она использует философские термины в контексте обыденной речи? Будучи не в состоянии сосредоточиться именно на символическом отношении, Соссюр обращает внимание лишь на референциальный контекст; это тем более парадоксально, что в данном случае контекст совершенно вымышленный, если только не допустить реальную возможность переселения душ. Цензура по отношению к символическому оказалась у Соссюра более строгой, чем обычная научная цензура, исключая обращение к сверхъестественному. Флурнуа мыслит подобным образом, приглашая Соссюра на сеанс, чтобы лучше обеспечить точную транскрипцию санскритоидной речи: «Г. Соссюр, обладающий бесконечно большими, чем мы, способностями... различать индусские звуки...» (с. 301). Но

чтобы можно было различать «индусские звуки», надо, чтобы мадемуазель Смит побывала в Индии, чего с ней не случилось в этой ее жизни... Таким образом, и Флурнуа, и Соссюр имплицитно допустили сверхъестественный характер явлений несмотря на то, что оба были профессорами, да еще в Женеве, и все это ради того, чтобы не признавать существование логики символизма, отличающейся от логики языка и смешиваемой к тому же с логикой разума. «Прослушивание» (аналитическое) с успехом заменило бы натренированное ухо санскритолога.

Этот факт тем более удивителен, что в книге Флурнуа постоянно говорится о *подсознании* (автор с одобрением цитирует «Исследования по истерии» Брейера и Фрейда). И все же Соссюр был недалек от верного решения проблемы. Знаменательна ошибка, допущенная им по отношению к своему тексту на латиноидном языке; он пишет, что «в тексте нет смешения *двух* языков» и тут же добавляет, что «в нем нет примеси *третьего* языка, вроде греческого, русского или английского». Сначала два языка, затем три, если добавить родной язык, французский, который знаменательным образом отсутствует среди языков, приводимых в качестве возможных источников. В другом месте он пишет:

«Предположим, что Симандини хочет сказать следующую фразу: Я вас благославляю от имени Ганapati. Единственное, что ей не приходит в голову, — это высказать или, скорее, произнести все это, используя французские слова, которые остаются темой, или субстратом того, что она собирается сказать. Закон, которому следует ее разум, заключается в том, что каждое из этих знакомых слов передается с помощью некоего экзотического субститута. Не важно, как будет сказано, главное для нее — лишь бы это не было похоже на французский...» (с. 304—305).

Итак, Соссюр был совсем близок к разгадке, но верное решение от него ускользнуло. Как это многократно случалось и в дальнейшем, он нащупал верный путь, но не смог преодолеть ограниченности собственных предположений и остановился на пороге открытия.

Перейдем теперь к другому языку мадемуазель Смит — марсианскому.

Высказываний на марсианском больше, чем на индусском. Кроме того, спустя некоторое время после их произнесения мадемуазель Смит давала буквальный перевод каждого высказывания. Флурнуа привел в своей книге полную транскрипцию высказываний и их перевод. Он же попытался истолковать их, без колебаний выдвинув следующую исходную гипотезу: «марсианский, по моему мнению, есть всего лишь ребяческое травестирование французского» (с. 223). Для обоснования своего мнения Флурнуа обратил-

ся прежде всего к фонетическим и графическим особенностям высказываний: «Марсианская фонетика — всего лишь неполное воспроизведение французской» (с. 227). А как обстоит дело с письмом? «И здесь мы имеем дело с обедненной имитацией родной системы письма» (с. 228). Далее Флурнуа привлекает к рассмотрению лексико-морфологические особенности, и ему не остается ничего иного, как примириться с очевидными фактами. В частности, он обнаружил, что омонимы во французском языке являются таковыми и в марсианском:

«В любом случае марсианская речь является переводом французских слов, основанным на аудитивных аналогиях при игнорировании подлинного смысла слов, и мы с большим удивлением обнаруживаем в языке планеты Марс те же особенности омонимии, что и в нашем языке» (с. 223).

Например, предлог à и глагол а передаются с помощью одного и того же слова é; то же относится к словам si, le, de, te и т. д. Однако сама марсианская лексика с трудом поддается анализу; Флурнуа считает ее полностью произвольной.

Дешифровке этой лексики, точнее говоря, способу ее производства и посвящена книга В. Анри «Марсианский язык». Отметим, что пятью годами ранее Анри опубликовал работу по общему языкознанию, озаглавленную «Языковые антиномии»¹; в ней много новых и смелых идей, а третья глава имеет некоторое отношение к обсуждаемым нами вопросам. В этой главе речь идет о сознательном или бессознательном характере языка. Эту «антиномию» Анри решает следующим образом: «Язык есть продукт бессознательной деятельности сознательного индивида» (с. 65) или же: «Если язык есть осознанный факт, то языковые приемы не осознаются» (с. 78). Среди примеров неосознаваемых приемов фигурируют в числе прочего ляпсусы, перенос смысла при употреблении тропов и т. д.

Эта идея легла в основу анализа марсианского языка, поскольку Анри предположил, что мадемуазель Элен Смит при создании марсианского языка неосознанно прибегла к общераспространенным языковым приемам: «Глоссолалитическая речь должна воспроизводить бессознательные и подсознательные приемы обычной речи, которые мы можем постичь со всей ясностью в результате прямых наблюдений...» (с. V). Есть такие способы мышления, которые не существуют для бодрствующего сознания; из этого не следует делать вывод, что не каждый может использовать эти способы, ибо индивид располагает подсознательным или бессознательным «я». Другая сфера спонтанного проявления подсознательного (за пределами речет-

¹ Henry V. Antinomies linguistiques. Paris, 1896. — *Прим. автора.*

ворчества) — это сновидения, поэтому Анри постоянно подкрепляет свой анализ ссылками на логику сновидений: «Логика сна целиком отлична от логики здравствующего человека, находящегося в полном сознании» (с. 23). «Логика сновидений более смела и неопределенна, чем логика бодрствующего индивида» (с. 48). Здесь мы обнаруживаем намеки на иную логику, существование которой Соссюр не хотел признавать.

Методика исследования Анри знакома любому специалисту по этимологии (и шире, риторике, ибо, как мы убедились ранее, приемы этимологической деривации являются не чем иным, как проекцией на историю тропологической матрицы). В плане означающего наблюдается добавление, сокращение и перестановка (метатеза). В плане означаемого, которому мы уделим главное внимание, мы находим основные тропы¹. Начнем с нескольких примеров синекдохи: *mîza* от франц. *maison* «дом» значит в марсианском «переносная беседка» (материальная сужающая синекдоха); *chêké* от франц. *chèque* «чек» означает «бумага» (концептуальная обобщающая синекдоха); *éripîzi* от франц. *éripie* «терновник» значит «розовый цвет» (двойная синекдоха; терновник вместо розы — материальная сужающая синекдоха, роза вместо цвета — концептуальная сужающая синекдоха). Приведем несколько примеров метонимии: *zati* от франц. *myosotis* «незабудка» означает «воспоминание» (знак вместо вещи); *chîré* от франц. *chéri* «дорогой» значит «сын» (качество вместо предмета); *zipé* от франц. *Chine* «Китай» значит «фарфор» (место происхождения вместо предмета). Пример антифразы: *abadâ* от франц. *abondant* «обильный» значит «мало»...

Другие приемы представляют больший интерес в силу сложности применяемых операций. Упомянем сначала контаминации (слова-чемоданы): марсианское слово *midêe*, контаминация *misère* «нищета» и *hideux* «мерзкий», значит «некрасивый»; *forimé* от *forme* «форма» и *firme* «подпись» значит «признаки (почерка)». То же можно сказать о многоязычной игре слов (в этом случае Анри в значительной мере опирается на знакомство — хотя и поверхностное — мадемуазель Элен Смит с немецким и венгерским языком). Так, по его мнению, марсианское слово *pazêre* происходит из нем. *Nase* «нос», но также и «хобот (слона)»; в марсианском это слово используется в качестве формы 1-го л. ед. ч. глагола «обманывать» (франц. *je trompe* «я обманываю» и *trompe* «хобот»). Омонимия двух форм *trompe* во французском языке позволяет обозначать первый смысл немецким эквивалентом обозначения второго смысла (такой способ часто наблюдается в истории

¹ Я использую здесь терминологию, предложенную Ж. Дюбуа и др. в кн.: Dubois J. et al. *Rhétorique générale*, Paris, 1970 (русск. пер.: Дюбуа Ж. и др. *Общая риторика*. М., «Прогресс», 1986). — *Прим. автора.*

письма и называется *ребусом*). Еще один пример: марсианское слово *tiziné* возводится к венг. *tíz* «десять (пальцев)», но десять пальцев — это «две руки», по-французски *deux mains*, а в марсианском *tiziné* значит «завтра» (франц. *demain*)!

Этот последний пример напоминает нам толкования Фрейдом сновидений своих пациентов; два следующих примера межъязыковых трансформаций предполагают такую умственную акробатику, реальность которой вызывает сомнения. Имя собственное *Esepale*, фигурирующее в марсианском «романе», по совершенно достоверным сведениям соотносится с именем реального лица, которого звали *Alexis*. Но как произошел переход от *Alexis* к *Esepale*? Звукосочетание *-al-* в неизменном виде перешло из начальной позиции в первом имени в конечную позицию во втором; *exis* напоминает венгерское слово *csacsí* «косел», в немецком ему соответствует *Esel*; *l* переходит в *p* в результате диссимилиации, и *Al-exis* становится *Esepale*. И последний пример: марсианское слово *éréduté* означает «одинокий». Переход произошел следующим образом. Разложим сначала *éréduté* на *éred-* (дающее в результате метатезы *Erde* «земля»), *-ut-* (название ноты «соль»)¹; и *-é*, которое переходит в соседнюю гласную *i*; *sol-i-terre* дает *solitaire* «одинокий»... Таким образом Анри удастся показать процесс создания почти всех лексических элементов марсианского языка.

Фрейд, по его собственному признанию, всему научился от своих истеричных пациенток, мы же в данном случае не знаем, чем больше восхищаться: находчивостью В. Анри или «подсознательным Я» мадемуазель Элен Смит. Однако очевидно, что, хотя в работах двух ученых и выявляются некоторые сходства (тем более явные, что их труды относятся к одному и тому же периоду времени), дух фрейдизма лишь изредка *посещает* книгу В. Анри, так и не поселившись в ней окончательно. Впервые представившаяся возможность направить новую лингвистику по пути символизма (и, следовательно, повернуть ее в сторону нарождающегося психоанализа) была упущена. Другого удобного случая пришлось ждать десятки лет, и книга «Марсианский язык» не оказала никакого влияния на развитие нашей науки.

Как бы там ни было, вывод В. Анри совершенно ясен: «выдуманые» и «лишенные смысла» слова в действительности произведены от слов других языков; язык глоссолалистов *мотивирован*. В. Анри пишет:

«Даже тот, кто постоянно стремился бы к созданию языка, не похожего ни на какой другой, фатальным образом не смог бы скрыть слаженной

¹ Но *ut* значит «до», а не «соль»... Неясно, ошибка ли это Анри или результат путаницы понятий в голове мадемуазель Смит. — *Прим. автора.*

работы тех таинственных органов, находящихся в "я" подсознания, которые способствуют совершенно механическому производству человеческой речи» (с. 7).

В другом месте он пишет:

«Человек, даже если бы и захотел, не смог бы изобрести язык; он способен говорить и говорит только через свои воспоминания — непосредственные, опосредованные и атавистические» (с. 140).

Сразу же следует добавить, что бывают случаи, когда оказывается невозможным любое толкование; этот вариант глоссолалии наблюдался позднее у той же мадемуазель Элен Смит. Заметив, что в ее высказываниях на марсианском языке исследователи смогли выявить структуры французского языка, она перешла на другой изобретенный ею «язык», который Флурнуа назвал «ультра-марсианским». Этот последний язык по всей видимости не мог быть истолкован, но в том-то и заключался его смысл: быть непонятным. Перефразируя Якобсона, можно сказать, что неологизмы в случае глоссолалии лингвистичны или антилингвистичны, но никогда не алингвистичны.

Другая особенность речетворчества при глоссолалии, привлекающая внимание почти всех исследователей, заключается в обилии аллитераций и ритмических фигур. Как это неоднократно случалось до и после Флурнуа, такой прием символического мышления рассматривается как атавистическая, в лучшем случае поэтическая особенность. Флурнуа отмечает «частое употребление аллитерации, ассонанса, рифмы» (с. 240) и сближает эти явления с поэзией. Так же поступает и Анри («как во всех первобытных языках», — пишет он), когда говорит об охотно рифмующем «бессознательном» (с. 34). Ломбар пишет, что «склонность к версификации очень явно проявляется у лиц, практикующих глоссолалию, как и вообще у пророков и ясновидящих. Это еще один регрессивный признак, если верно, что во всех литературах мира поэзия появилась раньше прозы» (с. 140). Из этого можно сделать вывод, что в такой символической системе, как глоссолалический дискурс, по сравнению с обычным языком наблюдается усиление роли «синтаксиса», понимаемого в широком смысле (то есть как соотношение между составляющими элементами), причем часто в ущерб «семантике» (соотношению элементов с тем, что они обычно обозначают).

Итак, первые контакты Соссюра со сферой символического закончились неудачей. Я рассказал о них подробно, ибо, насколько мне известно, на них до сих пор не обращали внимания; но я поступил так потому, что эти первые контакты примечательным образом предвосхитили то отношение Соссюра к сфере символического, которое он сохранял до конца жизни. Я вовсе не

хочу в чем-то его упрекать, даже ретроспективно; ведь начиная с этого момента *все* работы Соссюра так и остались в черновом варианте, а это достаточно ясно свидетельствует о том, насколько он сам был недоволен полученными результатами. Но тупики, в которые постоянно попадал Соссюр, знаменательны сами по себе, они предвосхищают тот тупик, в котором находится значительная часть современного языкознания.

Точная датировка рукописей Соссюра затруднена, однако исследования параграмм, на которых, очевидно, следует прежде всего остановиться, могут быть отнесены к 1906—1909 гг.¹ Откровенно говоря, в этих текстах привлекает внимание прежде всего отсутствие какой бы то ни было проблематики, связанной с символическим аспектом языка; это отсутствие тем более удивительно, что речь идет об анализе фактов поэтического языка. Соссюр занимает позицию крайнего «формализма», если можно так назвать исключительное внимание к «синтаксическим» явлениям. Его интересуют конфигурации элементов означающего («спаривания», «дифоны», «манекены» или же то, что он называет «фонетической парафразой»; все это варианты паронوماзии), но не отношения, лежащие в основе символического представления или намека. Если слово — объект «фонетической парафразы» — отсутствует в стихе, он может в таком случае заняться отношениями представления, но тут же сводит их семантическую плотность к нулю: звуки «намекают» не на смысл (и уж вовсе не на бесконечный смысл, как сказали бы романтики), а лишь на *имя* — слово сводится к своему означающему. «Темы», которые Соссюр ищет и находит в ведических, греческих и латинских стихах, прежде всего являются именами собственными.

В другой группе рукописных заметок, которые датируются, по-видимому, 1909—1910 гг.² и посвящены изучению «Нибелунгов» и других легенд, символическая проблематика должна бы выступать еще яснее. Однако в основном Соссюр упоминает символы лишь для того, чтобы отрицать их наличие в рассматриваемых легендах, а то, что современный читатель воспринимает как символы, является, по его мнению, всего лишь результатом ничем не оправданной проекции его собственных навыков чтения. Говоря точнее, тексты древних легенд стали «символическими» в результате различных искажений: лакуны, пропуски, ошибки переписчиков заставляют современного читателя прибегать к символическому толкованию.

¹ Они частично опубликованы Ж. Старобински в книге Starobinski J. *Les mots sous les mots*, Paris, 1971. — *Прим. автора.*

² Отрывки из них были опубликованы Д'Арко Сильвио Авалле под заголовком «Семиология нарративности у Соссюра»; см. *Essais de la Théorie du texte*, Paris, 1973. — *Прим. автора.*

«Какой-нибудь эпический и даже исторический автор повествует о битве двух войск и в числе прочего о поединке полководцев. Скоро речь начинает идти исключительно о полководцах. Тогда поединок полководца А с полководцем Б (неизбежно) становится символическим, ибо исход этого отдельного боя представляет результат всей битвы... Сведение всей битвы к поединку является естественным следствием семиологической передачи, обусловленной наличием промежутка времени между отдельными сказываниями, следовательно, символ существует лишь в воображении критика, который появляется после всего и выносит неверные суждения» (с. 30).

Приведем еще ряд отрывков.

«Можно подумать, что это символ, на самом же деле это обычная ошибка при передаче слов, которые первоначально имели исключительно прямой смысл. — Символические образования существуют, но они являются продуктом естественных ошибок, возникающих при передаче легенд» (с. 31).

«Можно допустить существование символа, если объяснить, что вначале он не был символом... Символическая интерпретация идет лишь от критика... Для того, кто непосредственно воспринимает повествование, как и для рапсода, который воспринял его в данном виде от своего предшественника, является чистой правдой тот факт, что Хаген бросил сокровища в Рейн — следовательно, нет никакого символа сейчас, как не было его и вначале» (там же).

Раз символ существует лишь для того, кто выносит «неверные суждения», или он не существует вовсе, значит Соссюру для идентификации символа нужна категория, которую он мог позаимствовать у Бл. Августина; это категория интенциональности (однако Бл. Августин наряду с интенциональными признавал существование неинтенциональных знаков). Для Соссюра в соответствии с его психологическими установками интенциональность является конститутивным признаком символа, но она отсутствует в рассматриваемых легендах несмотря на их «символичность» для современного читателя.

«Символическая интенция ни разу не возникла в этот период времени» (с. 30). «Символические образования всегда возникают помимо воли» (там же). «Символы, как и всякий знак, всегда возникают лишь эволюционным путем, в результате бессознательного установления отношений между предметами; они не изобретаются и не навязываются вдруг» (с. 31).

Без интенции символы вряд ли могут существовать.

Правда, в тех же тетрадах можно обнаружить и другую заметку, в которой символам отводится более почетное место; в ней также говорится о

необходимости *семиологии*, однако на самом деле термин *символ* используется здесь в смысле *знака*:

«Легенда состоит из ряда символов; смысл этого положения предстоит еще уточнить.»

— *Эти символы, без всякого сомнения, подвержены тем же превратностям судьбы и подчиняются тем же законам, что и все другие виды символов, например, символы, каковыми являются слова языка.*

— *Все они являются частью семиологии»* (с. 28).

«Смысл, который предстоит еще уточнить» можно обнаружить в лекциях по общему языкознанию, прочитанных Соссюром в 1910—1911 гг.; черновиками лекций мы, к сожалению, не располагаем, сохранились лишь студенческие конспекты, которые часто расходятся между собой¹. В них в качестве общего термина систематически употребляется слов *знак*; термин *символ* обозначает мотивированный знак. Таким образом, если вынести за скобки терминологию, мы снова сталкиваемся со знакомым противопоставлением, которое можно найти в грамматике Пор-Рояля, у Дюбо, Лессинга и др. Приведем примеры:

«1131.2. Знаки языка совершенно произвольны, в то время как в некоторых формулах вежливости... они теряют свою произвольность и приближаются к символу... 1137.2. Особенностью символа является то, что он никогда не бывает полностью произвольным; символ не пуст. В символе есть остаток связи между идеей и знаком. 1138.2. Весы — символ правосудия».

«Знак» Соссюра — это то, что Аст, а иногда и Гете называли *аллегорией*, противопоставляя ее, как и Соссюр, *символу*.

Однако нам известно, что для Соссюра произвольность не просто одно из свойств знака в ряду других, это его фундаментальная характеристика; произвольный знак есть основной вид знака. Этот постулат имеет важные следствия, касающиеся места символа в рамках будущей семиологии; его роль неизбежно оказывается весьма незначительной. В «Курсе», изданном Балли и Сеше, высказывания на этот счет отличаются особенной прямолинейностью. Соссюр утверждает, что все знаки должны мыслиться по образцу языкового знака и любая семиология должна строиться по примеру лингвистики.

¹ Эти заметки были изданы Энглером: Engler R. Cours de linguistique générale, édition critique, Wiesbaden, 1967 (первые два выпуска содержат материал, относящийся к нашей теме). При ссылках на данное издание первая цифра указывает на номер фразы, вторая — на номер конспекта (соответствующий номеру колонки в издании Энглера). — *Прим. автора.*

«Следовательно, можно сказать, что знаки, целиком произвольные, лучше других реализуют идеал семиологического подхода; вот почему язык — самая сложная и самая распространенная из систем выражения — является вместе с тем и наиболее характерной из них; в этом смысле лингвистика может служить моделью для всей семиологии в целом, хотя язык — только одна из многих семиологических систем»^{1: 2}.

В черновиках используются более умеренные выражения. Фраза «Курса» «вот почему язык... является вместе с тем и наиболее характерной из них» не имеет в них никаких соответствий; лишь один слушатель (Ридлингер) записал последнюю фразу и, в частности, выражение «модель для всей семиологии в целом». У Соссюра же наиболее обычной формулировкой является следующая: «276.4. Нельзя сказать, что только язык является системой знаков, но он наиболее важная система». К тому же Ридлингер записал ограничительное примечание Соссюра, опущенное Балли и Сеше: «290.2. Но сразу следует сказать, что язык составит главный раздел этой науки [семиологии]; он явится для нее общей моделью. Однако это произойдет случайно [выделено мною. — Ц. Т.]; теоретически язык будет всего лишь одним из частных случаев».

Следовательно, издатели заострили мысль Соссюра, хотя и не исказили ее. Из высказываний Соссюра недвусмысленно вытекает, что в семиологии не найдется места для символов; неязыковые знаки допускаются в семиологию только в той мере, в какой они ничем не отличаются от языковых! Обладая большей экстенсией по сравнению с лингвистикой, семиология в точности совпадает с ней по своему понятийному содержанию. Поэтому Соссюр может заявить, например, следующее; «1128.2. Когда семиология примет упорядоченный вид, ее задачей будет выяснение того, относятся ли к ее ведению также и другие системы, кроме произвольных. 1129.2. В любом случае ей предстоит заняться прежде всего системами произвольных знаков». Вопрос остается открытым, что ясно осознавали издатели «Курса», когда на полях восстанавливавшегося ими текста они обменивались следующими репликами: «288.6. А[льбер] С[еше]. Изучает ли семиология знаки и символы? Ш[арль] Б[алли]. Соссюр где-то отвечает: надо посмотреть!».

Не только неязыковым символам не найдется места в будущей семиологии, но даже и символические аспекты языкового знака не будут приниматься во внимание. Соссюр рассматривает в качестве языковых символов

¹ Saussure F. de. Cours de linguistique générale, Paris, 1962, p. 101. — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. Пер. А. М. Сухотина. М., «Прогресс», 1977, с. 101. — *Прим. перев.*

ономатопею и междометие («восклицие»), но не тропы или намеки (правда, последние существуют только в том, что он называет «речью», а не «языком»). Такой мыслитель, как Лессинг, мог сказать по этому поводу гораздо больше. Единственный намек Соссюра, который мог бы привести к созданию настоящей типологии знаков, остается без последствий. В заметках мы читаем: «276.2. В языке знаки *непосредственно* возбуждают идеи... 276.5. Можно сказать, что почти все институты имеют в своей основе знаки, но они не вызывают непосредственно представление о вещах». Это противопоставление прямого и косвенного не было затем эксплицировано и развито, более того, оно выявляется лишь при сопоставлении двух вариантов записей одной и той же лекции Соссюра (ни один из учеников не записал обе фразы).

Наш анализ свидетельствует об удивительной последовательности, с которой Соссюр отвергал символизм. В своей переписке с Флурнуа Соссюр напрочь его игнорирует, что и привело к провалу его попытки истолковать высказывания мадемуазель Смит. Исследуя анаграммы, он обращает внимание лишь на повторы, но не на смысл, когда же ему приходится это делать, он довольствуется идентификацией того или иного слова, чаще всего имени собственного, не дающего никакого выхода в сферу символического. Анализируя «Нибелунгов», он признает наличие символов, но объясняет их неверным прочтением; раз в их основе не лежит интенция, значит их просто нет. Наконец в своих лекциях по общему языкознанию он рассматривает возможность создания семиологии, которая занималась бы не только языковыми знаками, но тут же накладывает ограничение: семиология должна заниматься только одним видом знаков, а именно произвольными знаками, подобными языковым. Для символизма у Соссюра нет места.

Любопытно, что последствия романтического кризиса едва ли ощущались в гуманитарных науках на исходе XIX в.; в своем эксплицитном или имплицитном осуждении символа, в самой концепции символического Соссюр, Леви-Брюль и даже Фрейд, хотя и в различной степени и в разном отношении, являются скорее неоклассиками, чем романтиками, скорее современниками Кондильяка, чем внуками Морица, Гёте или Шлегеля. Соссюр — романтик, когда придает особенно важное значение системе или когда отказывается рассматривать смысл в его связи с внеязыковым референтом, но он перестает быть романтиком, когда проявляет небрежение к сфере символического.

Х.

Поэтика
Якобсона

Когда мы пытаемся получить общее представление о трудах специалиста по поэтике, прежде всего возникает вопрос: а что же такое литература?

Оказывается, что этот вопрос постоянно присутствует во всех сочинениях Р. Якобсона, как, впрочем, и ответ на него; одна из его статей так и называется: «Что такое поэзия?». Ответ на удивление постоянен, за исключением незначительного варьирования терминологии.

В 1919 г. Якобсон писал¹:

«Та установка на выражение, на словесную массу, которую квалифицирую как единственный, существенный для поэзии момент... поэзия, которая есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение...» (QP, с. 20, 14)².

В 1933 г. он писал:

«Содержание понятия поэзии неустойчиво и изменяется во времени, но поэтическая функция, поэтичность, как подчеркивали формалисты, является элементом sui generis... Но каким образом проявляется поэтичность? Она проявляется в том, что слово ощущается как слово, а не как простой заместитель называемого предмета или как взрыв эмоций» (QP, с. 123, 124).

В 1960 г.:

«Установка (Einstellung) сообщения как такового, когда акцент делается на сообщении ради него самого, характеризует поэтическую функцию языка» (ELG, с. 218).

¹ Ссылки на произведения Якобсона, если это не оговаривается специально, относятся к сборникам его работ *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963 (сокращенно ELG) и *Questions de poétique*, Paris, 1973 (сокращенно QP). — *Прим. автора.*

² Имеется в виду работа «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову». Цит по кн.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., «Прогресс», 1987, с. 295, 275. — *Прим. перев.*

Поэтическое использование языка отличается от других его функций тем, что в данном случае язык воспринимается сам по себе, а не как прозрачный и переходный (транзитивный) посредник «чего-то другого». В 1919 г. такое определение получил термин *поэзия*; позже Якобсон стал говорить о *поэтическом* (о поэтической функции) как о некоей абстрактной категории, постигаемой через чувственно воспринимаемое явление. Однако само определение не изменилось. Язык поэзии — это автотелический язык.

Откуда взялось такое определение? В одной из последних работ Якобсона можно найти ответ на этот вопрос, который мог бы дать и тот, кто прочитал предыдущие главы нашей книги. Пытаясь определить, чье же влияние он испытал, Якобсон писал следующее:

*«Но уже раньше [то есть до 1915 г., когда он прочитал Гуссерля], примерно в 1912 г. [то есть в шестнадцатилетнем возрасте], будучи гимназистом и решительно выбрав язык и поэзию в качестве предмета своих будущих исследований, я наткнулся на сочинения Новалиса и на всю жизнь был очарован им, обнаружив в нем, равно как и в Малларме, неразрывное единство великого поэта и глубокого теоретика языка... Так называемая русская школа формализма начала зарождаться до первой мировой войны. Спорное понятие **саморегуляции** (*Selbstgesetzmässigkeit*, “внутренней закономерности”) **формы**, выражаясь языком поэта, значительно эволюционировало в этой школе: первоначальный механистический подход сменился по-настоящему диалектической концепцией. Эта концепция проявилась в полностью синтезированном виде уже у Новалиса в его знаменитом “Монологе”, сразу поразившем и пленившем меня...»¹.*

Действительно, Новалис и Малларме — два имени, которые появляются уже в самых ранних работах Якобсона. Второй источник в конечном счете восходит к первому, хотя прямая филиация здесь отсутствует: Малларме жил после Бодлера, который восхищался Э. По, а последний воспринял идеи Кольриджа, чьи теоретические работы являются кратким изложением доктрины немецкого романтизма, следовательно, и Новалиса... Малларме представил своим французским (и русским) читателям синтез воззрений романтиков на поэзию, воззрений, не нашедших отклика у французских романтиков. В определении поэзии, данном Якобсоном, мы без всякого труда обнаруживаем романтическую идею нетранзитивности, которую Новалис и его друзья изложили в «Монологе» и других фрагментах. Именно Новалис, а не Якобсон определил поэзию как «выражение ради выражения»... И не так велика разница между *Selbstsprache* «автоязыком» Новалиса и *самови-*

¹ Jakobson R. Form und Sinn. München, 1974, p. 176—177. — Прим. автора.

той речью, автономным дискурсом Хлебникова, еще одного посредника между Новалисом (и Малларме) и Якобсоном.

Не только Якобсон и русские формалисты защищают в наше время романтическое определение поэзии. Будучи предано забвению почти на целый век, это определение в начале XX в. становится лозунгом всех поэтических школ авангардистского характера (даже если они восстают против того, что называют романтизмом). Приведу в свидетели другого писателя — Сартра. Заявив, что «никто еще не задался вопросом», «что значит писать», он по-новому формулирует определение романтического топоса:

«Поэты — это люди, которые отказываются от использования языка... Поэт сразу отказывается от языка как орудия; он раз и навсегда занимает поэтическую позицию, для которой слова — это вещи, а не знаки. Ибо двойственность знака заключается в том, что по желанию можно смотреть через него, словно сквозь стекло, разглядывая обозначенную им вещь, или же обратить внимание на его собственную реальность и рассматривать его как предмет»¹.

Нередко формалистическая концепция поэзии смешивается с доктриной искусства для искусства. Очевидно, обе концепции имеют общее происхождение (от того, что мы назвали «немецким романтизмом»); их взаимосвязь экплицитно выражена у Якобсона. Что касается самых первых формулировок лозунга искусства ради искусства, то, как известно, они являются всего лишь французским откликом на немецкие идеи; я имею в виду заявления Бенжамена Констана, сделанные им после беседы с Шиллером в 1804 г., и высказывания Виктора Кузена, посетившего Зольгера в 1817 г. Но различия также значительны; в первом случае речь идет о функции языка в литературе (или звуков в музыке), во втором — о функции литературы или искусства в жизни общества вообще. Поэтому Якобсон обоснованно протестует против преувеличенных обвинений:

«Ни Тынянов, ни Мукаржовский, ни Шкловский, ни я не провозглашаем, что искусство самодостаточно; напротив, мы показываем, что искусство есть часть социального здания, одна из составных частей, коррелирующая с другими...» (QP, с. 123).

Позже Якобсон занялся социальной функцией поэзии более основательно (например, в статье «Что такое поэзия?»), характеризуя ее по существу так же, как и Малларме в своем наставлении: «придать более чистый смысл племенным словам...». Якобсон пишет:

¹ Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1969 (Coll. Idées), p. 17, 18. — Прим. автора.

«Поэзия защищает нас от ржавчины, угрожающей нашей формуле любви и ненависти, бунта и примирения, веры и отрицания. Число граждан Чехословацкой республики, которые читали, например, стихи Незвала, не очень велико. В той мере, в какой они их читали и приняли, даже помимо своей воли, они будут несколько иначе шутить друг с другом, клеймить противника, выражать свои чувства, заявлять о своей любви и переживать ее, говорить о политике...» (QP, с. 125)¹.

В то же время взгляды Jakobson на эту проблему не оставались неизменными, и их эволюция поучительна. В 1919 г. полное отрицание изобразительной функции, связи слов с тем, что они обозначают, является если не нормой всякой поэзии, то по крайней мере ее идеалом. «Поэзия индифферентна в отношении к предмету высказывания», в поэзии «отсутствует то, что Гуссерль называет *dinglicher Bezug*» (QP, с. 14, 21)². В 1921 г. он посвящает отдельное исследование «художественному реализму», выявляя многозначность этого термина, но не вынося суждение о существовании или отсутствии отношения репрезентации. Десятью годами позже, отделив поэтическое от поэзии, он рассматривает последнюю как «сложную структуру», а поэтический автотелизм как всего лишь один из ее компонентов. В работе, посвященной поэзии Пастернака, он высказывает суждение, что «тенденция к устранению объектов» свойственна лишь некоторым поэтическим школам, как, например, русскому футуризму («Мы установили, что лирика Пастернака, как и других поэтов его поколения имеет тенденцию довести до крайней степени эмансипацию знака от своего объекта», QP, с. 143)³. Наконец, в 1960 г. он заявил: «Главенство поэтической функции над референциальной не погашает референцию (денотацию), но делает ее двусмысленной» (ELG, с. 238). Таким образом, всего за четыре десятка лет Jakobson преодолел весь путь, проделанный эстетикой романтизма.

Jakobson (солидаризируясь в данном случае с другими формалистами) указывает на два основных способа преодоления доктрины чистого автотелизма. Первый способ — изучение *мотивации*: «иногда реализмом называют последовательную мотивацию, оправдание поэтических построений»

¹ Сходные мысли высказал Eliot десятью годами позже: «Прямой долг поэта как поэта заключается в его отношении к языку, который он должен сначала защитить, затем обогатить и улучшить... С течением времени влияние поэзии сказывается на языке, на восприимчивости, на жизни всех членов общества, всего народа независимо от того, читают ли люди поэзию и наслаждаются ею или нет» и т. д. — *Прим. автора.*

² Нем. «вещное отношение». — *Прим. перев.*

³ «Новейшая русская поэзия...», с. 275, 299. — *Прим. перев.*

⁴ Имеется в виду работа «Заметки о прозе поэта Пастернака». Цит по пер. О. А. Седаковой в ук. кн., с. 337. — *Прим. перев.*

(QR, с. 38); стало быть, надо изучать не «реальность», обозначаемую литературой, а средства, с помощью которых создается впечатление, что текст соотносится с некоей реальностью. Следует изучать скорее правдоподобие, а не истинность.

Второй способ — распространение анализа незначимых элементов (звуков, просодии, грамматических форм) на *семантику*, на «тематическую структуру», но и в этом случае не «реальность» как таковая становится объектом анализа, а способ ее представления в тексте. Непревзойденным образцом этого типа исследований остаются «Заметки о прозе поэта Пастернака»; в них Якобсон проявляет чудеса изобретательности, объединяя в одной и той же «фигуре» не только риторические средства и семантические и нарративные конфигурации («Взяв за исходное общие структурные особенности поэтики, мы попытались вывести тематику Пастернака и Маяковского», QR, с. 141)¹, но также и *поэтическую* (в противоположность исторической) биографию писателя: «Исходя из такой семантической структуры лирики Маяковского, мы сможем понять и ее истинный сценарий и центральное ядро биографии этого поэта» (QR, с. 133)².

Однако различие между Новалисом (и Сартром) и Якобсоном заключается не только в том, что первые определяют поэзию как чистый автотелизм языка, а второй обращает внимание на взаимодействие двух ее составляющих — подражание и игру. Различие между ними гораздо существеннее: поэтический или пророческий дискурс Новалиса и памфлетарный дискурс Сартра качественно отличаются от *научного* дискурса Якобсона. Конечно, между формулировками Новалиса, Сартра и Якобсона обнаруживается большое сходство, если их вырвать из соответствующего контекста, но различия между ними, не менее существенные, становятся очевидными, как только мы обращаем внимание на их использование. Сходен смысл формулировок, но не их функции. Для Якобсона самое важное не в том, чтобы высказать свои сокровенные мысли или сразить противника, а в том, чтобы создать прочные основы для описания и *познания* конкретных фактов литературы.

Уже в своей первой литературоведческой работе Якобсон пишет:

«... Предметом науки о литературе является не литература, а литературность... Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным "героем"» (QR, с. 15)³.

А через пятьдесят лет в «Постскрипуме» к своей книге «Вопросы поэтики» он написал:

¹ Там же, с. 336. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 337. — *Прим. перев.*

³ Цит. по ук. кн., с. 275. — *Прим. перев.*

«Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, — “литературность”, или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приемов, благодаря которым это превращение совершается» (QR, с. 486)¹.

Предметом науки никогда не являлся и не является реальный объект как таковой; поэтому для литературоведения произведения литературы сами по себе не составляют предмет анализа (точно так же, как «тела» не являются предметом физики, химии или геометрии). Этот предмет может быть только построен, он состоит из абстрактных категорий, которые можно выделить в реальном объекте с той или иной точки зрения, а также из законов их взаимодействия. Научный дискурс должен отражать наблюдаемые факты, но его целью не является описание фактов как таковых. Наука о литературе, которую Якобсон позже стал называть *поэтикой*, имеет своим предметом не произведения литературы, а литературные «приемы».

Такой выбор предмета исследования, имеющий основополагающее значение, придает дискурсу Якобсона научный характер. Здесь следует развести два часто возникающих недоразумения, связанных друг с другом. Источником первого являются «технари», которые полагают, что наука начинается там, где присутствуют математические символы, количественный анализ и строгость стиля. Они не понимают, что в лучшем случае это инструменты научного исследования, что научный дискурс вовсе в них не нуждается, ведь суть его заключается в занятии определенной позиции по отношению к фактам. Источником второго недоразумения являются «эстеты»; они начинают вопить о святотатстве, как только речь заходит об абстракциях, которые могут заслонить собой столь ценное своеобразие произведения искусства. Они забывают о том, что индивидуальное неизрекаемо; как только мы начинаем говорить, мы вступаем в область абстракций. У нас нет выбора — использовать или не использовать абстрактные категории, мы обязательно ими пользуемся, но можем делать это сознательно или неосознанно.

Не менее важную проблему, на которой стоит особо остановиться, представляет собой одновременное введение поэтики в сферу науки и анализ семантики («именно проблемы семантики на всех уровнях языка занимают в настоящее время лингвиста, и если он пытается описать то, из чего сделано поэтическое произведение, он должен учесть, что его значение представляет собой всего лишь часть в составе целого», — писал Якобсон в

¹ Имеется в виду работа «Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге». Цит. по пер. В. А. Мильчиной в ук. кн., с. 81. — *Прим. перев.*

1973 г., QP, с. 486). В противоположность другим разделам языкознания в семантике нет общепринятой теории, и дискуссии о самой возможности ее создания продолжают до сих пор. Литературные критики, мнение которых в настоящем контексте для нас важно, в этих дискуссиях встали бы скорее на сторону скептиков. Если прислушаться к их аргументам, то получается, что, как только мы обращаемся к смыслу, исчезает четкая граница между описанием и толкованием (в данном случае между наукой и критикой). Всякая номинация смысла субъективна, и это объясняет чрезвычайное разнообразие толкований одного и того же текста, которые сменяют друг друга на протяжении веков и разнятся в зависимости от того или иного интерпретатора. Позволяет ли лингвистический анализ поэтических текстов снять эти возражения и придерживаться научной точности даже при обсуждении проблем смысла?

Чтобы понять во всех тонкостях взгляды Jakobson на данную проблему, рассмотрим подробнее его практику анализа произведений литературы.

Один из разделов его работы о сонете Данте *Si vedi li occhi miei* представляет собой анализ на семантическом уровне. Какого же рода факты привлекаются к рассмотрению? Jakobson выделяет четыре ключевых слова: *pietà* «благочестие», *giustizia* «справедливость», *rauga* «ужас» и *virtù* «добродетель» и заключает: «*Тревога и ужас* являются реакциями поэта и каждого человека соответственно, и эти реакции неотделимы от страданий, причиняемых *справедливости—добродетели*» (QP, с. 308). Он также отмечает, что «прямые и смещенные референции регулярно чередуются друг с другом» и «устанавливается тесная связь между *pietà* и *virtù*» (*там же*). Анализируя один из сонетов Дю Белле, Jakobson утверждает, что «актуальность *l'adore* заменяет потенциальный отпечаток глагола *rougas*» (QP, с. 351), что «из двух обстоятельств одно — *au plus hault ciel* “высоко в небе” — обозначает максимальное расстояние, а другое — *en ce monde* “в этом мире” — самую тесную близость в пространстве» (QP, с. 352). Говоря о «Сплине» Бодлера, он подчеркивает, что «субъект — *Angoisse* “тревога” — будучи персонализированным абстрактным именем, контрастирует с *corbillards* «катафалками» в первом предложении и относится к сфере духовного. Напротив, действие этого абстрактного субъекта, а также прямое дополнение, зависящее от глагола, совершенно конкретны» (QP, с. 432) и т.п.

Что общего в этих различных примерах семантического анализа? Для начала можно выделить два ряда фактов: к первому ряду принадлежат все факты *синтагматической* семантики, все случаи, в которых Jakobson выявляет позиционную, относительную значимость того или иного языкового

сегмента в его отношении к другому (отношение параллелизма, контраста, градации, подчинения и т. д.). Вторую группу образуют факты, существующие не *in praesentia*, а *in absentia*, в рамках *парадигмы*, только один элемент которой фигурирует в анализируемом стихотворении. Например, отмечается, что такое-то имя абстрактное, другое — конкретное, такая-то строфа имеет отношение к субстанции, а другая — к акциденции, что актуальное в одном случае противопоставляется виртуальному в другом и т. д. На самом деле два ряда фактов, синтагматических и парадигматических, едины в том отношении, что это всегда *реляционные* факты. *Тревога* не называется по-иному, но уточняется, что она родственна *страху* и связана с *добродетелью*. Якобсон не говорит, что «значит» у Дю Белле слово *небо*, но подчеркивает, что *небо* относится к классу дальних объектов и тем самым контрастирует с элементами противоположного класса — близких объектов. Якобсон никогда не говорит об *одном* смысле, а всегда только о *нескольких* смыслах.

Итак, если бы Якобсон включился в полемику между специалистами по семантике и литературными критиками, его позиция заключалась бы в том, что каждый должен работать в собственной области, в которой он только и компетентен. Если критик утверждает, что смысл субъективен, то Якобсон имплицитно противопоставляет его утверждению тот факт, что отношение между смыслами может быть выявлено посредством языка и в языке: слова перекликаются между собой. Если же семантик стремится овладеть всей сферой смысла, то Якобсон, также имплицитно, выдвигает против него другой аргумент: с помощью когерентного и бесспорного языка можно *описать* только формальные отношения (в том числе и формальные отношения между смыслами); индивидуальное семантическое содержание нельзя выразить средствами метаязыка, его можно лишь парафразировать, а это дело критики. Будучи ближе к Соссюру, чем это может показаться на первый взгляд, Якобсон оставляет за лингвистикой только реляционную семантику, которая занимается тождествами и различиями элементов синтагм и парадигм, а к ведению толкователей (критиков) относит задачу номинации смысла произведения — в зависимости от эпохи, среды, индивидуального восприятия.

Однако вернемся к тем «приемам», которые Якобсон сделал предметом поэтики. Что это за приемы? Их идентификация зависит от определения, данного Якобсоном поэзии: поэзия — это речь, которая стремится стать непрозрачной. Следовательно, имеются в виду все те средства, к которым прибегают поэты, чтобы заставить нас воспринимать речь саму по себе, а не просто как заместитель предметов или идей; сюда относятся фигуры, обыгрывание времени и пространства, особая лексика, построение фразы, эпи-

теты, поэтическое словообразование и этимология, звфония, синонимия и омонимия, рифма, разложение слова на элементы и т. д.

Одна тенденция поэтической речи особенно привлекает внимание Якобсона; это тенденция к повтору. «Форма слова воспринимается нами, лишь будучи повторной в данной языковой системе», — писал он в 1919 г. (QP, с. 21)¹. А в 1960 г. на поставленный им же вопрос: «В соответствии с каким языковым критерием можно эмпирически распознать поэтическую функцию?» — он отвечал следующим образом: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (ELG, с. 220). Этим и объясняется то особое внимание, которое уделял Якобсон на протяжении всей своей творческой жизни различным формам повтора и, в частности, параллелизму (включающему как сходство, так и различие). Он любил цитировать следующее высказывание Дж. М. Гопкинса: «Искусственная часть поэзии, вернее было бы сказать, всякая форма искусственности сводится к принципу параллелизма»; сам же он писал: «На всех уровнях языка сущность поэтического мастерства заключается в периодических повторах» (ELG, с. 235; QP, с. 234).

Внутренняя когерентность — лучшее средство достижения нетранзитивности; взаимосвязь этих двух категорий была хорошо знакома немецким романтикам. Это столь важное для Якобсона положение и даже некоторые его детали (наличие поэтического ритма свидетельствует о самоцельности дискурса, благодаря поэтическим приемам язык перестает быть произвольным) можно найти в одном из сочинений А. В. Шлегеля, которое я хотел бы здесь процитировать.

«Чем более прозаична речь, тем менее в ней певучести, одна лишь сухая артикуляция. Поэзия стремится к совершенно обратному, поэтому, чтобы показать, что она является речью, заключающей цель в самой себе, что она не служит никаким внешним обстоятельствам и поэтому должна вступить в иначе определяемую временную последовательность, она должна образовывать свою собственную временную последовательность. Только так слушающий может быть извлечен из реальной действительности и помещен в воображаемую временную последовательность, только так он сможет почувствовать регулярное подразделение последовательностей, меру в самой речи; отсюда этот чудесный феномен, заключающийся в том, что язык в самом свободном своем проявлении, когда он всего лишь игра, добровольно освобождается от своего произвольного характера, безраздельно господствующего в нем в иных случаях, и подчиняется закону, ко-

¹ Имеется в виду работа, указанная в сн. 2, с. 349. Цит. по ук. кн., с. 300. — Прим. перев.

торый может показаться чуждым его содержанию. Этим законом является мера, каденция, ритм» (Die Kunstlehre, с. 103—104)¹.

На практике Якобсон анализирует три уровня текста в свете принципа параллелизма: уровень звуков или букв, уровень просодии, уровень грамматических категорий; однако этот выбор продиктован скорее практическими, чем теоретическими соображениями. Начиная с 1960 г. он посвятил себя обоснованию этого принципа на примере разбора конкретных, произвольно выбранных поэтических произведений, написанных на разных языках и в эпохи, весьма отдаленные друг от друга. В эту универсальную выборку он включил произведения Данте и Шекспира, Пушкина и Бодлера, Махи и Норвида, Пессоа и Брехта... При анализе этих текстов Якобсон преследует двоякую цель: первая цель теоретическая и заключается в том, чтобы проиллюстрировать гипотезу о функционировании поэзии (хотя при этом обилие доказательств почти затемняет исходную теорему); вторая цель историческая — способствовать лучшему пониманию некоторых ключевых произведений европейской литературной традиции. Как мы убедились выше, номинация смысла конкретного произведения не входит в число задач поэтики, равно как и объяснение производимого им эстетического эффекта, однако точное описание использованных поэтических приемов позволяет признать несостоятельными некоторые слишком далеко заходящие толкования. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать заключительную часть исследования Якобсона, посвященного одному из сонетов Шекспира (и проведенного совместно с Л. Дж. Джоунзом; QR, с. 356—377); не менее десятка предыдущих прочтений этого сонета оказываются несостоятельными, как только мы сравним их с точным описанием словесных структур, об-
разающих текст.

П. Валери писал: «Литература есть всего лишь своеобразное использование и расширение некоторых свойств языка (и она не может быть ничем иным)». Ж. Полан утверждает: «То, что всякое литературное произведение в сущности является языковым механизмом или, если угодно, памятником

¹ Жерар Женет в своем подробнейшем анализе поэтики Якобсона (Genette G. *Mimologiques*, Paris, 1976, p. 302—312) выявил одну двусмысленность, которую я здесь не учитываю. Многочисленные высказывания Якобсона свидетельствуют о наличии у него иной позиции, однако он бессознательно смешивает ее с той позицией, которую он, по его мнению, защищает, в то время как эти две позиции далеко не тождественны: Якобсон выступает сторонником как вертикальной мотивации, так и горизонтальных повторов; оставаясь в русле романтических идей, он скорее приближается к А. В. Шлегелю, чем к Новалису. Невозможно отрицать факты, установленные Женетом, тем не менее у меня создалось впечатление, что он отводит им слишком большую роль. — *Прим. автора.*

языка, бросается в глаза сразу». Двамя-тремя десятилетиями раньше Якобсон также посвятил себя *страсти к языку* и тем самым литературе. Те, кто обвиняют его в «формализме» или спешат убедить нас, что формализм уже вышел из моды, не отдают себе отчета, что их обвинения основаны на заранее установленном противопоставлении между «формой» и «содержанием», или «идеями». Выбор Якобсона — никогда не упускать из виду язык, не позволять ему раствориться в прозрачности и «естественности», какие бы оправдания при этом ни приводились, — этот выбор имеет гораздо более серьезное идеологическое и философское значение, чем та или иная расхожая «идея». Тем не менее, непризнание автономности языка и отказ от попыток познать свойственные ему законы имеют вековую традицию и составляют значительную часть нашей культуры, и мало одного Якобсона, чтобы противостоять этой тенденции.

То, что Якобсон *одновременно* лингвист и специалист по поэтике, не случайно; он исследует литературу как языковое произведение. В познании литературных фактов наблюдения над языковыми формами оказываются релевантными не только на уровне фразы, но и на уровне дискурса. Типы дискурса, традиционно именуемые *жанрами*, организуются, по мнению Якобсона, вокруг некоторых претерпевающих экспансию категорий глагола. Чаще всего его внимание привлекали два наиболее распространенных литературных жанра: лирическая и эпическая поэзия (или на другом уровне анализа, но совершенно сходным образом — поэзия и проза). Отметим, что задолго до Якобсона один из немецких романтиков, а именно Жан Поль, установил подобные взаимоотношения между категориями, связав прошедшее время с эпосом, настоящее — с лирикой, а будущее — с драмой. В 1934 г. Якобсон писал:

«Сводя проблему к простой грамматической формулировке, можно сказать, что первое лицо настоящего времени — одновременно и отправная точка, и ведущая тема лирической поэзии; в эпосе та же роль принадлежит третьему лицу прошедшего времени» (QR, с. 130)¹.

Позднее он уточнил это положение:

«Эпическая поэзия, сконцентрированная вокруг третьего лица, в сильнейшей степени использует референциальную функцию; лирическая поэзия, ориентированная на первое лицо, теснейшим образом связана с эмотивной функцией; поэзия во втором лице маркирована конативной функцией и характеризуется как мольба или призыв в зависимости от того, подчиняется ли первое лицо второму или второе первому» (ELG, с. 219).

¹ Цит. по ук. переводу О. А. Седаковой, с. 326. — Прим. перев.

Однако наибольшую известность получило сопоставление Jakobsonом двух типов дискурса с двумя фигурами риторики — метафорой и метонимией; таким образом он попытался проследить проекцию категорий на сверхфразовые единства. Но еще в 1923 г. другой формалист Борис Эйхенбаум в книге, посвященной Анне Ахматовой — одной из видных представительниц акмеизма, дал следующее определение двух крупнейших поэтических направлений своего времени — символизма и акмеизма:

«В связи с этим символисты выделяют именно метафору “отмечая ее из всех изобразительных средств языка” (Андрей Белый) — как способ сближения далеких смысловых рядов. Этот принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются — как частицы мозаичной картины... В поэтических стилях... заметно отсутствие метафор — вместо них развиваются многообразные боковые оттенки слов при помощи перифраз и метонимий»¹.

Через двадцать лет Jakobson обобщил это наблюдение применительно к двум основным жанрам в своем исследовании о Пастернаке и сделал следующий вывод: «Метафора для поэзии и метонимия для прозы представляют линию наименьшего сопротивления» (ELG, с. 67).

Невозможно провести четкую границу между лингвистическими трудами Jakobsonа и работами, в которых рассматриваются проблемы поэтики, да такой границы и не может быть. Его труды по грамматике так же интересны для специалиста по литературе, как и труды по просодии, поскольку именно глагольные категории проецируются на структуру дискурса. Уже предпринимались попытки продолжить эти исследования на основе теории двойных типов (цитации, имена собственные, антонимия, шифтеры) или функций языка; и будущие исследователи, несомненно, найдут в сочинениях «лингвиста» Jakobsonа источник вдохновения при анализе различных типов дискурса, будь то поэтический или любой иной.

Все свои категории дискурс черпает в языке, но, чтобы установить эти категории, необходимо выявить множественность систем, функционирующих в языке. Jakobson неустанно боролся с редуccionистами любого рода, со всеми теми, кто стремится свести речь к манифестации одной-единственной системы. Как когда-то пришлось признать, что Европа не является центром Земли, а Земля не является центром Вселенной, так и теперь, прилагая такие же усилия по разграничению себя и других, столь же упорно борясь с ребяческим эгоцентризмом, нужно перестать отождествлять язык

¹ Эйхенбаум Б. О поэзии. Ленинград, 1969, с. 87—88, 133. — Прим. автора.

с той его частью, которая известна нам лучше всего, и признать существование «двойников» языка.

Соответственно те же структуры, те же приемы можно обнаружить и за пределами языка: в кинематографе, живописи и т. д. Ибо язык сам по себе, равно как и литературные произведения, не может быть непосредственным объектом научного анализа. «Многочисленные особенности поэзии относятся к ведению не только науки о языке, но и теории знаков вообще, иными словами, общей семиологии (или семиотики)» (ELG, с. 210). Следовательно, предметом каждой дисциплины являются различные типы семиотических процессов, а не различные субстанции. Метафора и метонимия определяются (различной) мотивацией отношения между двумя смыслами слова, но всякий образ заключает в себе мотивированную связь между ним самим и тем, что он представляет, поэтому надлежит одновременно изучать, во-первых, все возможные мотивированные отношения обозначения, во-вторых, все возможные немотивированные отношения. Таким образом, одно и то же направление мысли, которое когда-то привело литературные исследования к поэтике, однажды заставит нас перейти от поэтики к семиотике и символике.

Если бы мне пришлось выбрать какой-либо факт из биографии Якобсона, который мог бы стать ее символом, то я выбрал бы следующий: восемнадцатилетний юноша потрясен стихами трех современных ему поэтов, по возрасту чуть старше его: Хлебникова, Маяковского и Пастернака. Он обещает себе никогда не забывать о своих юношеских переживаниях. Даже если такого факта не было, он необходим для понимания основных линий жизненного пути Якобсона.

Словно заключив пари с самим собой, он решает стать лингвистом и в то же время окунуться с головой в смелые эксперименты современной поэзии. Спокойней было бы заниматься только лингвистикой, но тогда пришлось бы читать одни «усредненные» высказывания или же, наоборот, отдаться со всей страстью поэзии, но оставить науку о языке. Якобсон не захотел отказаться ни от того, ни от другого и «выиграл пари»: его теория языка примечательна тем, что в ней не допускается противопоставление нормы и исключения. Хорошая лингвистическая теория должна объяснять не только, скажем, нейтральную утилитарную прозу, но и самые экстравагантные словесные построения, например, поэзию Хлебникова. Именно с этой стороны Якобсон как лингвист представляется мне чрезвычайно значимой фигурой.

Тот же жизненный опыт сыграл решающую роль в создании теории поэзии. Якобсон посвятил три фундаментальных исследования названным

выше поэтам, более того, вся его концепция поэзии основана на обобщении юношеского опыта. Сопутствовал бы ему тот же успех, если бы он занялся Пушкиным? Нет, если только он не родился бы на сто лет раньше, — современный язык входит составной частью в структуру текста, поэзию следует потреблять в горячем виде. Займись он поэзией прошлого века — и его переживания не были бы столь сильны, и общий взгляд на поэзию был бы совсем иным. Он сумел прочесть Пушкина через Маяковского; обратное дало бы заурядный результат, знакомый нам всем с университетской скамьи. Вот и мораль для молодого специалиста по поэтике: надо жить поэзией своего времени.

Более того, посвятить свою жизнь познанию фактов — а это истинное призвание всякого ученого — означает проявить как чрезвычайное честолюбие, так и крайнее смирение. Мы говорим о смирении, потому что Якобсон поставил себе единственной задачей описать и объяснить то, что делают другие; мы говорим о честолюбии, поскольку эти другие — Пастернак, Маяковский и Хлебников. Якобсон отказался от легкости нереференциального дискурса и вместе с тем избежал скуки бесполезных описаний. И здесь он оказался в выигрыше: сегодня мы черпаем из его работ столько же знаний, сколько и материала для размышлений (и мечтаний).

Перспективы

В 1767 г., накануне романтического кризиса, вышло в свет последнее великое произведение классического языкознания — «Всеобщая грамматика» Бозе. В 1835 г., когда новая система знания уже достаточно утвердилась, был опубликован, быть может, наиболее значительный труд всей современной лингвистики — «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества» Вильгельма фон Гумбольдта. Дистанцию между классиками и романтиками можно сравнить с различием замыслов, обозначенных в названиях двух трудов: на смену поиска всеобщности приходит поиск разнообразия, утверждение о тождественности языков уступает место описанию различий между ними.

Признать непреодолимые различия между феноменами, отказаться от поисков единственной и абсолютной сущности, более или менее совершенным воплощением которой эти феномены являются, впервые призывали романтики. Гумбольдт сознательно усвоил новый подход — следствие переворота, произведенного во время романтического кризиса, когда внимание было перенесено с подражания на творческий акт. При анализе произведений искусства или языка в перспективе подражания или изобразительности на первый план выходит единство: художественные произведения определяются своим референтом — внешним миром, существующим в единственном числе. Однако если решающим моментом считать акт творения и главное внимание уделять отношению между творцом и произведением, которое лежит в основе процесса выражения, тогда на первый план выходит разнообразие как следствие различий между выражающими себя субъектами.

Язык — это прежде всего выражение индивидуальности. «Изначальным [элементом языка], — писал Гумбольдт, — конечно, является личность самого говорящего, который находится в постоянном непосредственном соприкосновении с природой и не может не противопоставлять последней также и в языке выражение своего “я”»¹ (VII, с. 104)². Но наиболее значитель-

¹ Ссылки даются на сочинения Гумбольдта, цитировавшиеся в гл. 6. — *Прим. автора.*

² Цит. по кн.: Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. Пер. С. А. Старостина. М., «Прогресс», 1984, с. 114. — *Прим. перев.*

ным порогом варьирования в области человеческой речи является порог варьирования самих языков; наиболее важный способ выражения тот, которым пользуется народ. «Дух нации отражается в языке», — писал Гумбольдт в 1821 г. (VI, с. 55; то же самое в конце XVIII в. утверждал Гердер), и в дальнейшем он не устал повторять: «форма языков национальна» (VII, с. 38)¹; «... отправляясь от любого языка, можно делать заключения о национальном характере» (VII, с. 172)². Можно даже сказать, что язык является основным способом выражения духа народа, так что последний в свою очередь формируется на основе языка. «Каждый язык вбирает в себя нечто от конкретного своеобразия своей нации и в свою очередь действует на нее в том же направлении» (VII, с. 170)³.

Если язык — это прежде всего выражение, то тогда отдельные языки существенно различаются между собой. «Многочисленные частности, потребность в которых возникает в ходе использования языка, должны, как я уже неоднократно указывал, в процессе общения связываться в единое целое, а последнее может быть только индивидуальным, поскольку язык погружен своими корнями во все нити человеческого духа» (VII, с. 245)⁴. И поскольку выражение по сути своей носит национальный характер, таково же и разнообразие; различия между языками более важны, чем различия между индивидами или диалектами: «... строение языков человеческого рода различно потому, что различными являются духовные особенности нации» (VII, с. 43)⁵; «... в каждом языке заложено самобытное мирозерцание» (VII, с. 60)⁶.

Синхронное варьирование языка дополняется диахроническим варьированием, различиями между периодами развития языка (синхрония, конечно, не противопоставляется диахронии, но и та и другая вместе противопоставляются панхронии и даже ахронии, имплицитно лежащей в основе всеобщих грамматик). Временные и пространственные различия неустрашимы и потому более важны, чем сходства. История, понимаемая не как хронология или экземплификация одной и той же неизменной сущности, а как неизбежное и необратимое развитие, также является изобретением романтиков (и в этом Гердер следовал за Вико). История (изучение варьирования во времени) не противопоставляется этнологии (изучению варьирования в

¹ Цит. по пер. В. В. Библихина в ук. кн., с. 65. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 168. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 166. — *Прим. перев.*

⁴ Цит. по пер. С. А. Старостина в ук. кн., с. 223. — *Прим. перев.*

⁵ Цит. по пер. В. А. Звегинцева в ук. кн., с. 68. — *Прим. перев.*

⁶ Цит. по пер. В. В. Библихина в ук. кн., с. 80. — *Прим. перев.*

пространстве); и та и другая проистекают из романтического духа, который вместо тождества возвел на престол различие.

У А. В. Шлегеля хорошо прослеживается новое понимание истории в литературоведческих исследованиях. Согласно классической концепции, в литературе есть лишь один идеал; обычно он помещается в прошлом, и вместо «истории» мы наблюдаем более или менее успешные попытки достичь этот единственный идеал. Для романтиков как раз характерен отказ от единственности идеала; каждая эпоха характеризуется особым духом и особым идеалом, романтическое искусство — это не деградация искусства классицизма, а просто иное искусство. И в литературоведении в основе нового подхода лежит перенос внимания на акт творения, а следовательно, выражения. «Поэзия, будучи самым интимным выражением всего нашего существа, должна в каждую эпоху принимать новый, особый облик», — писал А. В. Шлегель (*Vorlesungen*, I, с. 47). Нет более единственного идеала, их несколько, и ни одна эпоха не обладает преимуществом по сравнению с другими (как говорил его брат Фридрих, эпохи подобны гражданам республики). «Нет больше монополии у видов поэзии, пользующихся особым предпочтением в определенные эпохи и у определенных народов. Следовательно, тщетно пытаться считать фактором вкуса тот деспотизм, с которым везде навязываются правила, быть может, произвольно установленные одним человеком» (I, с. 18). Время деспотических монархий безвозвратно ушло, дух буржуазной революции веет и в искусствах, и в науках, привнося с собой историю, то есть признание существования неустранимых различий.

Эта новая точка зрения позволяет дать оценку как древним, так и современным авторам; каждый может быть «образцовым в своем роде» (I, с. 19; *выделено мною*. — Ц. Т.). Суть классического подхода состояла в вере в неизменную сущность поэзии, отождествляемую с ее воплощением в поэзии древних греков; отсюда отрицательное отношение к современной поэзии: «Они провозгласили, что настоящее выздоровление человеческого духа может произойти только от подражания древним авторам; они ценили современные им произведения лишь в той мере, в какой они обнаруживали более или менее совершенное сходство с произведениями древних. Все остальное они отбросили как варварское вырождение» (*там же*). Напротив, позиция романтиков, как она толкуется А. В. Шлегелем, заключается в следующем: каждому периоду свойствен свой идеал, и усилия художников направлены на его достижение. «Особая природа их духа заставила их проложить особые пути и отметить свои творения печатью своего гения» (*там же*); они заставляют «признать особую натуру современников, совер-

шенно отличную от природы древних» (I, с. 21). Понятие оригинальности, равно как и высокая оценка этого понятия являются непосредственным следствием постулатов романтизма.

Однако Гумбольдт и А. В. Шлегель не сторонники крайнего романтизма. Они пытаются примирить единство и разнообразие. Шлегель пишет: «Человеческая природа, несомненно, проста в своей основе, но весь наш опыт свидетельствует о том, что в мире не существует фундаментальной силы, простой до такой степени, чтобы она не могла разделиться и действовать в противоположных направлениях» (*там же*). Ему вторит Гумбольдт: «В языке таким чудесным образом сочетается индивидуальное с всеобщим, что одинаково правильно сказать, что весь род человеческий говорит на одном языке, а каждый человек обладает своим языком» (VII, с. 51)¹. И тот и другой попытались также объяснить приверженность противоположным принципам с помощью соответствующих метафор; Шлегель предпочел метафору тела и души: «Очевидно, что дух поэзии существует вечно, но с каждым новым появлением среди рода людского он воплощается в разных телах, обязан формировать для себя тело, приобретающее каждый раз иной облик в зависимости от пищи, которую ему доставляет изменившаяся эпохи» (II, с. 110). Гумбольдт использовал метафору цели и средства: «... форма всех языков в своих существенных чертах должна быть одинаковой и всегда направленной к достижению общей цели. Различия могут проявляться только в средствах и только в границах, совместимых с достижением цели» (VII, с. 251)². Несмотря на эти высказывания, в которых заметна попытка сохранить определенное равновесие, контекст, в котором они были сделаны, заставлял обращать большее внимание на одну часть формулировки, чем на другую. Тожество уступило место различию.

Мы утверждаем, что идея разнообразия и истории есть идея романтическая и антиклассицистическая, но поскольку мы делаем это утверждение именно в тот момент, когда описываем «историю» перехода от классицизма к романтизму, оно, очевидным образом, имеет весьма серьезные последствия. Кажется, что всякий, кто подобно мне на страницах этой книги попытается реконструировать концептуальные системы прошлого, имеет возможность выбрать лишь два противоположных решения, и оба они сходным образом ведут к деформации реальности. Однако как можно приступать к выполнению этой задачи, не выбрав предварительно то или иное решение? В одном случае твердо верят в вечную и неизменную сущность вещей и по-

¹ Цит. по пер. В. А. Звегинцева в ук. кн., с. 74. — *Прим. перев.*

² Цит. по пер. С. А. Старостина в ук. кн., с. 227. — *Прим. перев.*

нятий, и тогда система господствует над историей — изменения во времени являются всего лишь вариациями, предусмотренными в заранее установленной системе комбинаций, они не вносят изменений в единую картину. В другом случае постулируется необратимость изменений и неустранимость различий — история господствует над системой, и приходится отказаться от единой концептуальной рамки. Писать можно или трактат, или историю. Но если в иных случаях существует некоторая свобода выбора, то такая свобода отсутствует, когда предметом исследования становится именно то место, где сталкиваются лицом к лицу идея трактата и идея истории. Если автор пишет историю перехода от классицизма к романтизму, то тем самым он уже романтик, но он еще классик, если воспринимает то и другое как всего лишь варианты одной и той же сущности. Какое бы решение ни выбрал автор, ему приходится становиться на точку зрения, свойственную одной из рассматриваемых эпох, и, оценивая с этой точки зрения другую эпоху, он поневоле ее искажает.

Пытаясь преодолеть такое парадоксальное ограничение, можно пред- ставить себе третью точку зрения, ни классическую, ни романтическую, с которой можно будет судить и тех и других.

Речь не о том, чтобы наметить программу работы, когда она уже завершена; теперь слишком поздно это делать, скорее, нужно обратить на самого себя тот испытующий взгляд, который мы направляли на других, и спросить себя, что же мы хотели сказать своим исследованием, имея в виду не эксплицитное содержание составляющих его положений, а само его наличие и те формы, которые оно было вынуждено принять. Является ли наше исследование классическим или романтическим? Написал ли я систематический или исторический труд, а может быть, что-нибудь иное?

Если я верю, что третья точка зрения возможна, что она находится в процессе формирования, и если я даже беру на себя смелость предположить, что она проявилась в моем исследовании (впрочем, в этом нет моей личной заслуги, поскольку смысл формируется не в тексте, а самим текстом, примерно так, как это происходит в «Монолог» Новалиса, — но насколько мой способ изложения пространнее и тяжеловеснее!), словом, если я верю в существование третьей позиции, то причина этого заключается в появившейся ныне возможности описать романтическую идеологию — именно описать, а не просто повторить ее положения, словно непререкаемую истину. Доктрина романтизма в некоторых областях и в определенных условиях до сих пор сохраняет свое революционизирующее воздействие; те, кто исповедуют ее, способны прийти к выводу, что это отнюдь не одна доктрина в

ряду других, а воцарение истины. Сожаления по этому поводу были бы неуместны. Но пока мы исповедуем какое-либо учение, мы не в состоянии охватить его целиком и представить себе как таковое, и наоборот, если мы в состоянии это сделать, значит мы уже вышли за его рамки. Когда я начал писать эту книгу, я был «романтиком»; завершив ее, я не мог оставаться им более и заметил, что стал другим.

Настоящее, бесспорно, не является ни простым повторением, ни полным отрицанием прошлого. Если поверить тому, как романтики описывали самих себя и классиков, то можно вообразить нечто вроде зеркального отражения, полную симметрию, только знак «минус» регулярно заменяется на знак «плюс». Но этот образ ложен. Постулаты романтизма не являются инверсией постулатов классицизма, романтики не выдвигали положений, полностью противоположных положениям классиков. Произошла полная перестройка, а не симметричная замена каждого термина на противоположный. Конкретные положения классиков не обязательно отрицаются, скорее, они наделяются иной функцией (об этом свидетельствует принцип подражания). Изменения касаются (прежде всего) отношений, иерархических связей, а отдельные элементы всегда можно обнаружить у предшественников.

Так же обстоит дело и с нами, когда мы сегодня занимаем ту или иную позицию по отношению к романтикам (как, впрочем, и к классикам). Наша позиция не обязательно отличается от концепций прошлого, если рассматривать отдельные их элементы. Однако организация целого иная, изменились оценки, и, выражаясь на манер Дюбо, служанки нередко превращаются в хозяек.

Классическая риторика (от Квинтилиана до Фонтанье) видела в языке одну-единственную норму, все остальное было отклонением или в означаемом или в означающем, отклонением желательным, но в любой момент оно могло подвергнуться осуждению. Эстетика романтизма впадает в другую крайность, утверждая, что каждое произведение является своей собственной нормой, что в каждом сообщении создается свой собственный код. Сегодня я верю во множественность норм и дискурсов; нельзя сказать, что дискурс только один, но и число дискурсов не бесконечно, их просто много. Каждое общество, каждая культура располагает совокупностью дискурсов, и можно построить их типологию. Неуместно порицать один дискурс и превозносить другой (как говорил Ришар, это все равно, что считать стакан воды отклонением), однако тем самым мы не хотим сказать, что каждый дискурс индивидуален и не похож на все остальные. Между *одним* дискурсом и многими лежат *типы* дискурсов.

Классическая риторика и эстетика (в той мере, в какой последняя существовала) наделяли искусство полной транзитивностью. Искусство считалось функциональным, и эта функциональность в конечном счете сводилась к одной цели: подражать природе. Язык также транзитивен и имеет единственную функцию — репрезентативную, или коммуникативную. Реакция романтиков на эти положения известна: они отрицали любую функциональность и утверждали нетранзитивность как искусства (Мориц), так и языка (Новалис). Сегодня мы не верим в искусство для искусства, и тем не менее не разделяем идею о том, что искусство имеет целиком утилитарный характер. Дело в том, что между единичностью классицизма и бесконечностью (нулем) романтизма находит свое место *множественность*. У языка множество функций, как и у искусства; их дистрибуция и иерархия не одинаковы в различных культурах и в различные эпохи.

Для таких неоклассиков, каковыми являются (хотя и каждый по-своему) Леви-Брюль, Фрейд и Соссюр, символ — это отклоняющаяся или недостаточная разновидность знака. Также и для Бл. Августина символ есть всего лишь иное средство выразить то, что можно сказать с помощью знаков. Позиция романтиков, хотя и противоположна, также характеризуется подобной асимметрией: у Вакенродера знак становится несовершенным символом. Тем не менее у Бл. Августина, а также у Гёте наблюдались зачатки типологического подхода: они признавали различие между знаком и символом и описывали его в структурных терминах (например, противопоставляя прямое и косвенное обозначение). Другие — Крейцер, Зольгер — показали, что не обязательно оценивать один из элементов противопоставления выше другого (имеется в виду различие между символом и аллегорией), представлять один элемент как вырожденный случай другого. Сегодня мы готовы говорить о *гетерологии*: способы означивания многочисленны и несводимы друг к другу; различия между ними не дают никакого повода для оценочных суждений, ибо каждый способ, как говорил А. В. Шлегель, может быть образцовым в своем роде.

Я привел лишь несколько примеров, которые должны помочь мне разобраться в современном положении дел сравнительно с периодом классицизма и романтизма. Вовсе не считая современные взгляды чем-то промежуточным или примиряющим смешением того и другого, я оцениваю их как противостоящие в целом и классицизму, и романтизму (даже если это противостояние принимает различные формы). Не классическая или романтическая, а типологическая, полифункциональная, гетерологическая — вот какой представляется мне перспектива, в которой мы можем сегодня рас-

сма­тривать про­шлое, и с этой по­зиции пи­сал я свою кни­гу. Так что же она та­кое — ис­то­рия или те­о­ре­ти­че­ский тра­ктат? Ис­то­ри­че­ско­му про­ти­во­по­став­ле­нию клас­си­ков и ро­ман­ти­ков мы по­свя­ти­ли столь­ко же вре­ме­ни, сколь­ко и си­сте­ма­ти­че­ско­му про­ти­во­по­став­ле­нию зна­ка и сим­во­ла; но это не про­сто сме­ше­ние раз­ных ас­пек­тов. Я знаю, что вы­ра­жа­юсь ску­по, но что­бы сде­лать боль­ше, при­шлось бы са­мо­му пы­таться вы­стро­ить «те­о­рию сим­во­ла», а в этой кни­ге та­кие по­пы­тки бы­ли бы неумес­тны — эту те­о­рию можно со­здать лишь пу­тем по­стро­е­ния *сим­во­ли­ки язы­ка*.

приложение **Фрейд о**
***процессе* высказывания**

Глубинная структура процесса высказывания. Эффекты высказывания. Перенос как процесс высказывания, процесс высказывания как перенос.

Исследования Фрейда по языковому символизму не ограничиваются описанием готовых высказываний (énoncé), о чем говорилось в гл. 8. Для того, кто хочет иметь полное представление о вкладе Фрейда в данную область знания, необходимо также познакомиться с его анализом процесса высказывания (энонциации, énonciation). Поскольку этот сюжет выходит далеко за рамки тематики нашей книги, мы вынесли его за пределы основного текста, чтобы не нарушать хронологический порядок.

Глубинная структура процесса высказывания

Прежде всего Фрейд настаивает на следующем положении: производство конкретного высказывания не может быть понято, если ограничиться им одним. Чтобы верно описать процесс высказывания, мало перечислить наличные обстоятельства акта говорения, необходимо восстановить его историю, ибо каждое высказывание является конечной точкой ряда трансформаций первичного высказывания; стало быть, каждое высказывание имеет свою трансформационную историю. Ограничиться непосредственно наблюдаемым процессом высказывания — значит принять видимую часть айсберга за весь айсберг. Если не восстановить трансформационную историю, то могут возникнуть серьезные недоразумения: два высказывания, кажущиеся наблюдателю тождественными, вовсе не обязательно должны быть таковыми. Впрочем, необходимо отметить, что, когда мы выступаем в роли говорящих или слушающих, то интуитивно выполняем работу по восстановлению трансформационной истории. Нужно только попытаться рационализировать эту работу интуиции.

Фрейд дал нам несколько примеров такой рационализации. Начнем с непристойных анекдотов. Их базовая структура такова: А (мужчина) обра-

щается к Б (женщине), стремясь удовлетворить свое сексуальное желание; вмешательство третьего лица В (помеха) делает удовлетворение желания неосуществимым. Отсюда возникает вторая ситуация; потерпев неудачу, А адресует Б высказывания агрессивного характера, при этом он обращается к В как к своему союзнику. Следующая трансформация обусловлена отсутствием женщины или соблюдением социального кодекса: А обращается не к Б, а к В, рассказывая ему непристойный анекдот. Лицо Б может отсутствовать, но из адресата оно (имплицитно) превращается в предмет речи; В испытывает удовольствие от шутки А. Как говорит Фрейд, «либидинозный импульс первого лица, поскольку удовлетворение женщиной наталкивается на задержку, развивает враждебный импульс против второго лица и призывает первоначально мешавшее третье лицо в союзники» (*le Mot d'esprit*, с. 113; русск. пер., с. 269). Если мы ограничимся наблюдением над процессом рассказывания непристойного анекдота, то отождествим А с говорящим, а В — с адресатом, при этом мы опустим наиболее важный элемент процесса общения — первоначального адресата Б¹. Следовательно, рассказ остроумного анекдота есть не изолированный факт, а завершение трансформационного цикла. Фрейд говорит, что в этом случае «остаётся ещё нечто, что приводит неизвестный процесс создания остроты к концу путем рассказывания выдуманного» (*там же*, с. 164—165; русск. пер., с. 313).

В качестве второго примера возьмем наивную комичность. Если в непристойном анекдоте необходимо было за наличным адресатом разглядеть первичного адресата, то в данном случае именно наличному адресату приходится последовательно играть две роли. Чтобы воспринять наивность как таковую, мы, как адресат, должны сначала стать на точку зрения говорящего, а затем вернуться к своей. «Мы, следовательно, принимаем во внимание психическое состояние создающего лица, мысленно переносимся в такое же состояние, стараемся понять его, сравнивая его с нашим состоянием» (*там же*, с. 216; русск. пер., с. 356). «Мы рассматриваем теперь сказанное с двух точек зрения: один раз так, как оно получилось у ребенка, а затем так, как оно получается у нас» (*там же*, с. 217; русск. пер., с. 356). Если две

¹ Эта трансформация, кажущаяся на первый взгляд простой, при формальном анализе разлагается на три элементарных трансформации: а) переход от оптатива к индикативу: стремление к удовольствию сменяется реальным получением удовольствия; б) перестановка внутри пропозиции: субъекты Б и В становятся объектами (удовольствия, агрессии); обратное верно для А; в) перестановка между пропозициями: ранее лицо Б было связано с предикатом удовольствия, теперь оно связано с предикатом агрессии; обратное верно для В. В сокращенной записи: (Б дает А) опт + В агрессив А → А агрессив Б + А дает В. Скобки означают, что пропозиция модальна (в данном случае она в оптативе); знак + означает следование во времени, → означает трансформацию. — *Прим. автора.*

точки зрения совпадают, то комический эффект наивного дискурса пропадает. «Если для действия остроты необходимым условием являлось наличие у обоих лиц приблизительно одинаковых задержек или внутренних сопротивлений, то условием для наивного можно, следовательно, считать наличие у одного лица таких задержек, которых нет у другого лица» (*там же*, с. 215; русск. пер., с. 355). Коль скоро говорится об «условиях», то это значит, что *роли* говорящего и слушающего вписаны в само высказывание и их нельзя смешивать с реальным говорящим и слушающим, которые могут играть свою роль хорошо или плохо (сам Фрейд говорит о необходимости «играть роль третьего», *там же*, с. 166). Следовательно, тождественность собеседников самим себе подвергается сомнению дважды: а) сквозь реальных собеседников проглядывают отсутствующие собеседники (трансформационный цикл); б) сквозь реальных собеседников проглядывают роли собеседников, вписанные в высказывание.

Третий пример: не всегда достаточно догадаться о трансформациях, предшествовавших наличному высказыванию, надо также проверить, не должна ли непосредственно за ним следовать новая трансформация, тогда данное высказывание может быть понято только на основе следующего за ним высказывания. Так обстоит дело с остротами вообще: рассказывающий шутку стремится доставить удовольствие слушающему, зная, что затем и сам сможет испытать удовольствие. «Если я заставляю другого человека смеяться, рассказывая ему остроту, то я, собственно, пользуюсь им, чтобы возбудить свой собственный смех...» (*там же*, с. 179; русск. пер., с. 326). С помощью собеседника говорящий может испытывать удовольствие, в котором ему до этого было отказано; без учета этого «следствия» речевого акта невозможно его верное понимание и описание¹.

Что мы знаем о прототипе всякого высказывания — о первоначальном высказывании? Не давая прямого ответа на этот вопрос, Фрейд подсказывает путь, по которому следует идти, когда описывает разницу между комическим и остроумным: «При комизме участвуют в общем два лица: кроме меня, то лицо, в котором я нахожу комическое. Если мне кажутся комичными вещи, то это происходит благодаря нередкому в мире наших представлений про-

¹ Лакан также настаивал на необходимости выходить за рамки готового высказывания при описании ситуации словесного общения. Даже молчание собеседника ни в коей мере не эквивалентно его отсутствию; мы должны отыскать и зафиксировать ответ, даже если его не слышим. «Нет речи без ответа, даже если ответом является молчание при условии, что эту речь кто-то слушает» (с. 247). «Одно лишь присутствие психоаналитика еще до всякого его вмешательства привносит в ситуацию диалогичность» (с. 216). — *Прим. автора.*

цессу персонификации. Этими двумя лицами, мною и объектом, довольствуется комический процесс, третье лицо может присутствовать, но оно не обязательно. Острота как игра собственными словами и мыслями лишена еще в начале лица, служащего для нее объектом, но уже на предварительной ступени шутки, когда ей удалось оградить игру и бессмыслицу от возражений разума, она ищет другое лицо, которому она может сообщить свои результаты. Но это второе лицо в остроте не соответствует объекту; оно соответствует третьему, постороннему лицу в комическом процессе» (*там же*, с. 164—165; русск. пер., с. 314).

Таким образом, остроумие и комическое противопоставлены в двух отношениях: а) первое предполагает наличие трех лиц (трех ролей), второе — только двух (ср. также с. 113: «Для тенденциозной остроты нужны в общем три лица: кроме того лица, которое острит, нужно второе лицо, которое берется как объект для враждебной или сексуальной агрессивности, и третье лицо, на котором достигается цель остроты, извлечение удовольствия»; русск. пер. с. 269); б) первое предполагает речь, второе может обойтись без нее (комическое в предметах).

Опираясь на эти схождения, мы можем попытаться сформулировать общую гипотезу относительно структуры любой *речевой* ситуации, которая обязательно предстает в виде *треугольника*. Языковая деятельность предполагает существование трех лиц, а не двух. Если есть только *я* и *ты*, дискурс не обязателен. Лишь появление третьего лица делает дискурс необходимым, и тем самым третье лицо становится своего рода эмблемой дискурса. Происходит сложная трансформация: *ты* становится *он*, третье лицо становится *ты*.

Как можно охарактеризовать эти три лица? Прежде всего это тот, *кто* говорит (об этом лице Лакан сказал, что он «получает от слушающего свое собственное сообщение в инвертированной форме», с. 41). Далее, это тот, *о ком* говорят, ибо даже если речь идет о неодушевленных предметах, в данном случае они становятся лицом. Мы уже знаем, что в непристойном анекдоте имплицитным предметом речи является женщина. Но нам также известно, что, прежде чем стать предметом речи, она должна была выступить сначала в роли адресата — адресата другого высказывания, которое, в свою очередь, имело предметом другого адресата, и так до бесконечности. Дискурс всегда отсылает к предшествующему дискурсу, к первоначальному адресату, существование которого невозможно себе представить. «Первоначальное» высказывание — это миф, всякое высказывание предполагает предыдущие.

Наконец, третий участник речевой ситуации — это тот, к кому обращается в данный момент говорящий, кому он хочет доставить удовольствие своим высказыванием, и в то же время это лицо, по мнению Фрейда, исполняет роль судьи: «Получается такое впечатление, что при шутке второму лицу поручается решить, выполнила ли работа остроумия свою задачу, как будто “Я” не уверено в своем суждении по этому поводу» (с. 166; русск. пер., с. 314). Это лицо оценивает речь, принимает или отвергает ее, являясь носителем норм.

Итак, лозунг всякого исследования, посвященного высказыванию, звучит так: «Ищите третьего!».

Эффекты высказывания

В одном из своих писем мадам де Розмон пишет мадам де Турвель: «Когда эта несчастная любовь, слишком завладев вами, заставит вас говорить о ней, вам лучше поговорить со мной, чем с *ним*» (Лакло, «Опасные связи», I, 103). Следовательно, одно и то же высказывание производит различный эффект в зависимости от того, какой адресат (слушающий) его воспринимает. О том же говорит и Фрейд: «в обществе преданных друзей моего противника самая остроумная брань, которую я могу произнести в его адрес, является не остроумием, а бранью и вызывает у слушателей гнев, а не удовольствие» (с. 166; русск. пер., с. 315). Таким образом, остроумность высказывания в действительности целиком зависит от настроения адресата. Подобным же образом и врач-психоаналитик, выслушивая речь своего пациента, может трансформировать ее содержание, если, исходя из своих внутренних ограничений, он начнет производить отбор из услышанного.

Позиция говорящего также может изменить значимость высказывания. И здесь можно позаимствовать примеры из Лакло. Вальмон пишет мадам де Турвель «из постели и почти что из объятий женщины», и его письмо «даже прерывается полной неверностью». Знание обстоятельств написания письма придает совсем иной смысл таким фразам, как «никогда я не писал вам с таким удовольствием», «и я уже предвижу, что не удастся дописать письмо до конца, так как мне придется прервать это занятие» (I, с. 47—48). Фрейд приводит пример наивного дискурса, который теряет свою остроумность, если говорящий не искренен и не наивен: «она [шутка] могла бы быть рассказана и в качестве настоящей остроты, в этом случае она вызвала бы у нас полунепринужденную улыбку. Как пример наивности она кажется нам отличной и заставляет нас громко смеяться» (*там же*, с. 212—213; русск. пер.,

с. 352). И далее: «Все характерные черты наивного определяются только восприятием слушающего...» (*там же*, с. 215; русск. пер., с 354).

Необходимо сделать два замечания. Во-первых, в противоположность примерам, рассмотренным в предыдущем разделе, мы в данном случае имеем дело не с *ролями*, а с *актерами*, с реальными лицами, которые продуцируют и воспринимают дискурс. Теперь речь идет не о вписанной в высказывание роли, а о реальном и актуальном поведении (в широком смысле слова) собеседников. Во-вторых, вытекающее из этого различие относится, собственно говоря, не к смыслу высказывания, а к тому эффекту, который оно производит на слушающего. В двух приведенных примерах изменяется последующее поведение слушающего: он смеется или не смеется. Следовательно, необходимо тщательно отличать *эффект* от *смысла*.

В более общем плане между говорящим и слушающим наблюдаются многочисленные аналогии. По поводу остроумия Фрейд отмечает: «Необходимо, чтобы оно [третье лицо], в силу привычки, обладало способностью восстанавливать в себе те же внутренние задержки, которые были преодолены работой остроумия у первого лица» (*там же*, с. 173; русск. пер., с. 321; но мы убедились, что это не единственно возможный случай; наивный же дискурс предполагает существование различий между двумя собеседниками). В ситуации лечения психоанализом врач должен выполнять работу, аналогичную работе пациента. «Аналогично тому как пациент должен рассказывать обо всем, что происходит в его душе, отбрасывая любые возражения логического и аффективного характера, которые могли бы заставить его производить отбор, так и врач должен уметь истолковать все, что он слышит, чтобы вскрыть в нем то, что бессознательно скрывает, причем врач не должен заменять отбор, от которого отказался пациент, собственной критикой» (*la Technique psychanalytique*, с. 66). Произнесение высказывания, как и его восприятие, предполагает некий выбор (и заключается в этом выборе).

Перенос как процесс высказывания, процесс высказывания как перенос

Внимание психоаналитиков более всего привлекала такая дискурсивная ситуация, как ситуация лечения с помощью психоанализа. В этой ситуации было обнаружено явление, которое показалось особенно важным; Фрейд назвал его *переносом* (трансфером); правда, этот термин иногда соотносится с нелечебными ситуациями. Грубо говоря, перенос означает вторжение психоаналитика в дискурс пациента. Эта ситуация особенно интересна для

нас, поскольку представляет собой вторжение процесса высказывания в готовое высказывание, расщепление *ты* (адресат₁) на *он* (предмет высказывания) и *ты* (адресат₂).

Рассмотрим подробнее составные элементы этой речевой ситуации. Вот как определяет ее Фрейд в книге «Пять примеров психоанализа»: «Переносы... — это новые отпечатки или копии тех импульсов влечений и фантазмов, которые пробуждаются и осознаются при разворачивании психоанализа; для них характерна подстановка личности врача вместо ранее знакомого лица» (цит. по французскому переводу в кн.: Laplanche J. & Pontalis J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, далее сокращенно L & P; с. 494)¹. Отсюда следует, что необходимо учитывать три элемента: А) «Влечения» и «фантазмы», которые не «пробуждаются» и не «осознаются». Б) Личность врача, то есть адресата как элемента процесса высказывания. В) Высказывание — результат больного, в которое вводится этот элемент процесса высказывания. Перенос состоит в том, что Б повторяет (и представляет) А в В.

Рассмотрим каждый из этих трех элементов в соответствии с характеристикой Фрейда. Элемент А относится к «неосознанным желанием» и к «детским прототипам» (L & P, с. 492). «... Отношение субъекта к образам родителей заново переживается при трансфере» (там же, с. 494)². «...Трансфер оживляет самое суть детского конфликта» (там же, с. 496³; ср. Freud, *Essais de psychanalyse*, с. 19: воспроизведение при переносе «всегда имеет своим содержанием фрагмент половой жизни в детстве, следовательно эдипова комплекса и его ответвлений»).

Элемент Б (иногда термин *перенос* обозначает только этот элемент) соотносится с личностью врача; если в высказывание вторгаются другие элементы наличной ситуации, то они представляют собой не что иное, как метонимические обозначения адресата: «Все, что касается актуальной ситуации, соотносится с переносом на личность врача» (La Technique, с. 98). Это введение элемента процесса высказывания в высказывание-результат представляет собой двуликое, если не сказать противоречивое, явление: оно одновременно является повторением чего-то старого и включением настоящего момента. «Фрейд понял, что механизм переноса, трансфера [болезненных эффектов] на личность врача включается как раз в тот момент, когда особенно важные вытесненные содержания начинают всплывать в сознании. В этом смысле трансфер выступает... как *свидетельство* близости

¹ Цит. с некоторыми изменениями по переводу Н. С. Автономовой в ук. кн., с. 534. — *Прим. перев.*

² Цит. по ук. пер., с. 535. — *Прим. перев.*

³ Там же, с. 537. — *Прим. перев.*

бессознательного конфликта» (L & P, с. 495¹; *выделено мною*. — Ц. Т.). Говоря о «повторении», следует уточнить вслед за Лапланшем и Понталисом, что «проявление переноса — это не буквальные повторения, а символические эквиваленты того, что подвергается переносу» (с. 497)². Нельзя не отметить также, что именно настоящее сигнализирует о прошлом, а уникальное представляет вечное. Назовем этот тип дискурса *межличностным* по причине активного участия в нем двух собеседников. Сам Фрейд предпочитал говорить в этом случае о речи-действии: он ставил знак равенства между «повторением» и «претворением в действие».

Межличностному дискурсу противостоит третий элемент В, иными словами, «обыкновенное» высказывание, в котором не содержится элементов процесса высказывания (в действительности элементы процесса высказывания пронизывают любой дискурс, поэтому речь может идти лишь о степени различия, которая представляет собой отнюдь не малую величину). Если ранее Фрейд использовал термин «повторение», то теперь он говорит о воспоминании, припоминании, стало быть, речь идет о безличном дискурсе. С одной стороны, речь-рассказ, с другой — речь-действие. «Этот фрагмент аффективной жизни, который больной не может более *восстановить в памяти*, он снова *переживает* при общении с врачом»; (Cinq Leçons sur la psychanalyse, с. 61; *выделено мною*. — Ц. Т.). Фрейд часто настаивает на этом противопоставлении, сводя его к противопоставлению между повторением и действием. Так, по поводу элемента Б он пишет: «В этом случае пациент *не может вспомнить ничего* из того, что он забыл и подавил, и только *преобразует это в действия*. Забытый факт всплывает вновь не в виде воспоминания, а в виде действия» (la Technique, с. 108). «Чем больше сопротивление, тем в большей мере претворение в действие (повторение) заступает место воспоминания» (*там же*, с. 109). Пациент «так сказать, действует на наших глазах, вместо того чтобы информировать нас» (Abrégé de psychanalyse, с. 44). Информативная речь постоянно противопоставляется действенной речи.

Следовательно, межличностный и безличный дискурс образуют противопоставление, которое могло бы лечь в основу типологии высказываний (очевидно, это противопоставление можно сопоставить с оппозицией дискурса и истории у Бенвениста). Попробуем на основе приводимых Фрейдом примеров определить свойства каждого элемента противопоставления. «Пациент не говорит, что он помнит о своей непочтительности и непослушании по отношению к родителям, но он ведет себя подобным образом по

¹ Там же, с. 535. — *Прим. перев.*

² Там же, с. 537. Цит. с изменениями. — *Прим. перев.*

отношению к аналитику. Он не вспоминает о том, как в своих детских исследованиях сексуального порядка испытывал отчаяние и растерянность и отсутствие поддержки, но у него появляется некоторое количество неясных мыслей и мечтаний, он жалуется, что ничто ему не удается, и обвиняет судьбу в том, что никогда не может довести свои дела до счастливого конца. Он более не вспоминает о том, как испытал сильное чувство стыда за некоторые сексуальные действия и как боялся, что они будут обнаружены, но он дает знать, что ему стыдно за то, как с ним обошлись, и старается держать этот факт в абсолютной тайне» (La Technique, с. 108—109).

В этом отрывке охарактеризованы два типа вербального поведения: одно из них (которое на самом деле не имеет места) представляет собой рассказ о детских переживаниях; другое, реально осуществленное, состоит из ряда высказываний, адресованных психоаналитику. Отметим следующее:

а) в обоих случаях мы имеем дело с речевым поведением, с высказываниями;

б) первый тип дискурса сосредоточен на прошлом, второй — на настоящем;

в) неудивительно, что в первом типе дискурса нет ссылок на актуальную ситуацию высказывания. Я, возникающее в этом дискурсе, не равно тому я, которое говорит сейчас (хотя речь идет об «одном и том же» человеке, то есть об одном и том же имени собственном); это я с ослабленной индексальной значимостью. Напротив, второй тип дискурса отсылает к протagonистам процесса высказывания, к слушающему и говорящему;

г) первый тип дискурса всегда соответствует одному и тому же действию — вспомнить, рассказать, а второй тип может иметь разные функции: дерзость, непослушание, растерянность, депрессия, чувство горечи, стыд, страх. По-видимому, этот список можно продолжать бесконечно; сам Фрейд сводит два типа к отсутствию или наличию действия.

А вот еще один пример межличностного дискурса: «Признание запретного желания становится особенно затруднительным, когда оно должно быть сделано тому самому лицу, которое является предметом желания» (там же, с. 56).

Все эти различия можно подытожить следующим образом: в безличном дискурсе проявляется стремление четко отделить высказывание-результат от процесса его производства, в межличностном дискурсе проявляется тенденция их смешивать.

Мы считаем это различие принципиальным и не можем присоединиться к мнению Лапланша и Понталиса, которые формулируют ряд оговорок по этому поводу: «... Непонятно, почему психоаналитик должен быть менее

вовлечен в ситуацию, когда пациент повествует ему о событии из своей прошлой жизни, рассказывает ему сон, нежели когда пациент совершает какие-то поступки, непосредственно на него [психоаналитика] направленные. — Высказывания пациента, подобно его поступкам, — это способ выражения отношения к другому человеку, и их цель может заключаться в том, чтобы понравиться психоаналитику или же отстраниться от него и пр.; поступки пациента, как и его высказывания, — это способ передачи сообщений» (с. 498)¹. Мы смогли убедиться, что и то и другое есть речь (лучше не пользоваться выражением «способ передачи сообщения»), но и то и другое есть действие, однако структурное (внутреннее) противопоставление Фрейда нельзя отбрасывать во имя функционального (внешнего, телеологического) критерия («иметь целью»).

Задача психоаналитика — обнаруживать феномен переноса как такового («догадываться о нем каждый раз» и «доносить его смысл до больного», *Cinq psychanalyses*, с. 88); он должен заставить пациента осознать *вторичный* характер переноса. Это чрезвычайно трудная задача, поскольку в данном случае мы сталкиваемся с мощнейшей иллюзией *аутентичного* и *изначального*. Как говорил сам Фрейд по поводу этой задачи, «в реальной жизни нет ничего подобного» (*la Technique*, с. 124).

В свете вышесказанного ход психоаналитического лечения сводится к следующей схеме: безличный дискурс₁ → межличностный дискурс → безличный дискурс₂; тем самым он воспроизводит базовую схему всякого поведения (если только не является его прототипом): равновесие₁ → нарушение равновесия → равновесие₂. Появление переноса (межличностного дискурса) означает нарушение равновесия, появление в высказывании-результате того, что является причиной переноса, ведет к установлению нового равновесия. Таким образом, психоаналитическое лечение представляет собой своего рода введение, а затем элиминацию того, что Бенвенист назвал «субъективностью в языке» — тенденцией смешивать в дискурсе высказывание как результат и как процесс, введением в речь индивидуального и частного. Ср. у Лакана: «Для субъекта прогресс может заключаться лишь в интеграции, которой он достигает, занимая определенную позицию в универсальном» (с. 226). Безличный дискурс есть норма и душевное здоровье. К счастью, процесс высказывания всегда остается незавершенным (имеется в виду безличное высказывание), и «прогресс» никогда не бывает полным. Говорение никогда не в состоянии полностью вытеснить действовавшее, даже если говорить в определенной мере означает действовать.

¹ Там же, с. 538. — *Прим. перев.*

Но вернемся к переносу. По мнению Фрейда, его своеобразие заключается в том, что наличная ситуация калькируется с ситуации в прошлом: «Это всего лишь определенное число реплик и клише некоторых ситуаций в прошлом, а также детских реакций» (*la Technique*, с. 126). «Эти чувства [большого] вовсе не следствие наличной ситуации и не имеют отношения к личности врача, они всего лишь воспроизводят ситуацию, в которой больной находился когда-то в прошлом» (*Introduction à la psychanalyse*, с. 42). Однако это своеобразие вполне может оказаться особенностью любой ситуации речевого общения и потому не представлять собой отличительный признак переноса. Фрейд прекрасно осознавал эту опасность, говоря о «любви по переносу»: «В этом, собственно, суть всякой любви; нет такой любви, прототип которой невозможно обнаружить в детстве» (*la Technique*, с. 126—127). Таким образом, вопреки некоторым своим утверждениям (перенос «отклоняется... от того, что можно считать нормальным, рациональным», *там же*, с. 52), Фрейд в конце концов признал в переносе типичную черту ситуации речевого общения: «“Перенос” спонтанно осуществляется в любых отношениях между людьми, а не только в отношениях между больным и врачом» (*Cinq leçons*, с. 62); «Перенос... господствует во всех связях данной личности с ее человеческим окружением» (*Ma vie et la psychanalyse*, с. 53). Вполне возможно, что ситуация переноса — это «новое издание», «перепечатка без изменений» или «пересмотренное и исправленное издание», но нам не суждено подержать в руках первое издание.

ЦИТИРОВАННЫЕ ТРУДЫ

Во всех случаях местом издания является Париж.

Freud S. Abrégé de psychanalyse, PUF, 1950.

—//— Cinq leçons sur la psychanalyse, Payot, 1966.

—//— Cinq psychanalyses, PUF, 1966.

—//— Essais de psychanalyse, Payot, 1951.

—//— Introduction à la psychanalyse, Payot, 1965.

—//— Ma vie et la psychanalyse, Gallimard, 1968.

—//— Le Mot d'esprit et ses Rapports avec l'inconscient, Gallimard, 1953.

—//— La Technique psychanalytique, PUF, 1967.

Lacan J. Écrits, Seuil, 1966.

Laplanche J., Pontalis J.-B. Vocabulaire de la psychanalyse, PUF, 1968.