

А. С. Бурштейн, В. И. Левит

## РЕАЛЬНОСТЬ МИФА

г. Свердловск  
1985

### А Н Н О Т А Ц И Я

В данной работе делается попытка рассмотреть некоторые проблемы, связанные с природой стиха и с природой восприятия стиха, и выявить ряд общих закономерностей, позволяющих моделировать некоторые моменты процесса стихосложения.

При анализе конкретного поэтического материала используется отличный от традиционных филологических методов метод анализа, разработанный на базе известного психолингвистике принципа семантической генерализации.

Результаты, полученные в процессе исследований, описанных в данной работе, показывают, что:

1. Истинный смысл поэтического произведения определяется не только фабулой и не только сюжетом, но и структурными элементами, на выявление которых ориентирован излагаемый метод анализа и которые вызывают при восприятии гипнотический эффект.

2. Выявленные структурные элементы позволяют обнаружить архетиповую мифологическую компоненту, которая в Нашей модели присутствует в произведении искусства (не только поэтическом).

### П Р Е Д И С Л О В И Е

Так получилось, что много лет назад авторов этой книги заинтересовал вопрос: в чём секрет воздействия произведения искусства? Почему на двух разных людей одно и то же стихотворение действует по-разному?

С тех пор утекло много воды, авторы занимались вещами, далекими от искусствоведения, но проклятый этот вопрос не переставал их занимать. Попыткой приблизиться к ответу на него и стала эта книга.

Как и любая модель, предлагаемая авторами модель имеет массу ограничений и недостатков. Многие из них авторам отчётливо видны.

Главной уязвимой чертой разработанной ими концепции, с их точки зрения, является то, что в модели не преодолен строго индивидуальный характер восприятия произведения искусства.

Несмотря на это - или именно поэтому - читатель не встретит, или почти не встретит в книге слова "реципиент".

Авторы рассматривают акт восприятия как взаимодействие текста (произведения искусства) и всегда только одного человека, причем в их модели влияние окружающего мира на воспринимающего в момент восприятия не принимается в расчёт.

Для них просто рамки мира сужаются в момент восприятия до такой степени, что остаются только человек и произведение искусства.

Поэтому слово "реципиент" им было не нужно, в их модели просто других людей, кроме воспринимающих, не существует. Отсюда неоднократное повторение в разных местах книги мысли о самодостаточности текста.

Несмотря на это, авторы отдают себе отчет в том, что человек испытывает континуальное воздействие окружающего мира и что в известном смысле можно говорить о том, что акт восприятия выполняется не только человеком, но и всей вселенной, так как её воздействие на воспринимающего непрерывно.

Однако, с точки зрения авторов, в настоящее время попытки построить модель, исходя из "космического" характера восприятия, непродуктивны, так же, как, скажем, в физиологии вряд ли оказалось бы продуктивным рассмотрение акта переваривания пищи как космического процесса, совершаемого экосферой.

Для такого подхода у нас пока слишком мало информации.

Читатель, возможно, убедится в том, что на данном этапе и ограниченная модель, предлагаемая авторами, позволяет получить ряд небезынтересных результатов.

И последнее. Напутствуя Вас в книгу, авторы предостерегают от переоценки и недооценки предлагаемого ими метода, который они назвали методом семантических рядов. Как и любой метод, он имеет свои границы применения, и не следует пользоваться им во всех случаях подряд. С другой стороны, при анализе определённых уровней произведения искусства, применение метода семантических рядов позволяет добиваться существенных (с точки зрения авторов, которую они не хотят навязывать никому) успехов.

Возможно, что некоторые места в книге покажутся Вам субъективными и необоснованными. Не торопитесь закрывать её - может быть, в дальнейшем тексте Вы найдете обоснование небезынтересных высказываний.

Авторы надеются, что читатель найдет в книге хотя бы малую толику интересных ему знаний.

Часть первая

О СЕМАНТИЧЕСКИХ РЯДАХ, МАГИЧЕСКИХ ФОРМУЛАХ  
И ПОЭТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Глава первая

ПЕРЕД ДВЕРЬЮ

Каждый человек, знакомый с поэзией, наверняка встречался со стихами, содержание которых было или совершенно нейтрально, или с трудом поддавалось логическому анализу, но которые, тем не менее, вызывали необъяснимо сильный эмоциональный отклик. Примеры таких стихов можно найти в творчестве почти каждого большого поэта, независимо от направления, к которому он принадлежал, и от эпохи, в которой он жил.

Тайна воздействия подобных стихов близка к тайне воздействия заклинаний, поэтому в дальнейшем мы будем называть их шаманскими стихами.

Крайне редко приходят к нам поэты, большинство стихов которых можно отнести к шаманским (заметим в скобках, что шаманские стихи, как правило, выплескиваются в минуты наивысшего вдохновения и почти никогда не бывают "сделанными").

Одним из таких поэтов был О. Мандельштам, придумавший среди многих других, например, строки "Я изучил науку расставанья // В простоволосых жалобах ночных". В этих строках нет ни одного рационального образа. Но они вызывают очень точный эмоциональный отклик. Похоже, что такой поэт Виктор Соснора, последние сборники которого изобилуют темными шаманскими строками - и это очень высокие строки:

Душа моя проста, как знак смерти...

или

Змеиный звон! - за землю всех невест  
Моих и не моих ещё - пью чашу,  
Цикуту слез! Я не боюсь небес  
Их гнев лишь ласка ненависти нашей...

Даже у такого поэта, как Булат Окуджава, стихи которого отличаются осенней прозрачной ясностью, выплеснулось стихотворение "Девочка плачет - шарик улетел", которое иначе, чем шаманским, не назовешь: оно вызывает необъяснимо сильную волну грусти.

Мы попытаемся рационально объяснить секрет воздействия стихов такого рода.

Для этого проанализируем несколько стихотворений и отрывков из стихотворений и попытаемся выявить некоторые закономерности, общие для всех стихов шаманского типа.

Прежде чем приступить к анализу конкретных стихотворений, хотелось бы привести большую цитату из статьи Ю. Тынянова "Промежуток": "Но стих как строй... имеет окрашивающее свойство, свою собственную силу: он рождает свои, стиховые оттенки смысла... В особых оттенках слов, в особой смысловой музыке - роль Мандельштама... Приравненные друг к другу единой, хорошо знакомой мелодией, слова окрашиваются одной эмоцией, и их странный порядок, их иерархия делаются обязательными... Смысловый строй у Мандельштама таков, что решающую роль приобретают для целого стихотворения один образ, один словарный ряд, и незаметно окрашивает все другие, - это ключ для всей иерархии образов... Оттенок, окраска слова в каждом стихе не теряется, она сгущается в последующем. Так, в его последнем стихотворении ("1 января 1921") почти безумная ассоциация - "Ундервуд" и "Щучья косточка". Это как бы создано для любителей говорить о "бессмыслице" (эти любители отличаются тем, что пытаются открыть своим ключом чужое, хотя и открытое помещение).

А между тем эти странные смыслы оправданы ходом всего стихотворения, ходом от оттенка к оттенку, приводящим в конце концов к новому смыслу. Здесь главный пункт работы Мандельштама - создание особых смыслов. Его значения - кажущиеся, значения косвенные, которые могут возникать только в стихе, которые становятся обязательными через стих. У него не слова, а "тени слов"[1]

Суммируя вышесказанное, отметим, что: 1) Стих формирует новые оттенки смысла слова, 2) эти новые оттенки или даже новые смыслы могут возникать только в стихе, 3) все слова в стихе, как употребленные в обычном смысле, так и употребленные в новом смысле, вне данного стиха не существующем, окрашены одной эмоцией, 4) искать в стихах Мандельштама рациональный смысл - "пытаться открыть свои ключом чужое, хотя и открытое помещение".

Создается впечатление, что всё, сказанное Тыняновым о стихах Мандельштама, можно распространить на все шаманские стихи - со следующей небольшой поправкой. В лингвистике принято рассматривать слово в двух планах: плане выражения и плане содержания. Под планом выражения понимается тот набор звуков, в котором слово существует. Под планом содержания - те понятия, которые ассоциируются с данным набором звуков. План содержания каждого слова состоит из некоего множества комбинаций семантических квантов. Под семантическим квантом мы понимаем мельчайшую, на данный момент неделимую далее единицу значения слова. Так как семантический квант имеет тенденцию дробиться, распадаться на более мелкие составляющие, а слово имеет тенденцию приобретать новые значения, то мы не можем выделить семантический квант как таковой, ввиду отсутствия соответствующего научного аппарата. О семантических квантах мы знаем лишь то, что они есть. Оперировать же можем только их комбинациями, так как любое возможное значение слова есть комбинация семантических квантов.

Множество комбинаций семантических квантов, исчерпывающих значение данного слова, образуют поле значений данного слова. За каждым словом жестко закреплено фиксированное поле значений. Оно, конечно, может меняться, но только тогда, когда меняется что-то в реальном мире - возникает новое явление (расширение поля значений слова) или умирает старое (сужение поля значений), на каждый данный момент размер поля значений данного слова ограничен.

Когда слово выступает во фразе, то реализуется не обязательно всё поле его значений[2], а лишь какая-нибудь часть. Причем мы никогда не можем быть уверены, что нельзя придумать фразу, в которой за данным словом будет закреплен более узкий участок его поля значений. Иначе говоря, поле значений любого слова непрерывно (по определению Анаксагора, непрерывность есть бесконечная делимость)[3]. Часть поля значения слова, реализуемую во фразе, мы будем называть СЕМОЙ.

Но если слово УПОТРЕБЛЕНО во фразе (неважно, прозаической или стихотворной), то значение, реализованное в данной фразе, неминуемо принадлежит полю значений данного слова.

В крайнем случае, речь может идти лишь об употреблении слова в таком значении, которое принадлежит полю значений данного слова, но обладает крайне малой степенью вероятности реализации во фразе.

Проблемой вероятности реализации значений слова много и плодотворно занимался В. Налимов, разработавший интересную концепцию бейесовского чтения. Мы опирались здесь на его выводы. Всех, кто хочет ознакомиться с затронутой проблемой, отсылаем к его блестяще написанной книге[4], на которую, кстати, в дальнейшем мы неоднократно будем ссылаться.

Вероятно, можно считать, что поля значений генерируются не только для слов, но и для образов.

Итак, нам теперь предстоит попытаться открыть дверь, ведущую в святая святых шаманского стиха, найти сокровенный рациональный смысл в том, что не имеет рационального смысла.

Читателю судить, насколько нам это удалось.

Мы начнем наш анализ со стихотворения, которое уже упоминалось, стихотворения Булата Окуджавы "Девочка плачет - шарик улетел". Вот текст стихотворения:

Девочка плачет - шарик улетел.  
Её утешают, а шарик летит.

Девушка плачет - жениха все нет.  
Её утешают, а шарик летит.

Женщина плачет - муж ушел к другой,  
Её утешают, а шарик летит.

Плачет старуха - мало пожила.  
А шарик вернулся, а он голубой.

## П Л А Н П Е Р В Ы Й

Фабула этого стихотворения несложна.

От девочки улетел шарик, и мы вместе с шариком поднимаемся в воздух, и перед нами проходит несколько сценок, подсмотренных мимоходом во время полета мимо чужих окон. Во всех подсмотренных сценках участники оплакивают каждый свою потерю.

Затем шарик возвращается к ребенку - последняя строка стихотворения - элементарное утешение: а не плачь, девочка, маленькая, а шарик вернулся, а он голубой.

В чем секрет той удивительной грусти, которую при столь нейтральном в общем содержании вызывает эти

стихотворение? Подсмотренные сцены грусны сами по себе, но в них нет ничего необычного. Первый план не поможет нам понять секрет шаманских стихов.

## ПЛАН ВТОРОЙ

Фабулу стихотворения, вообще говоря, можно трактовать двояко. Мы выше изложили одну трактовку - конкретные события, происходящие в конкретное время.

Но можно воспринять фабулу притчево. Притчевое понимание становится возможным благодаря незавершенности контекста. Контекст позволяет отнести все сказанное в стихотворении к одному и тому же человеку.

При таком понимании текста каждые две строки будут соответствовать фотографиям, сделанным при вспышке и вырвавшим из темноты пунктир жизни человека. Каждая черточка пунктира - строка, в которой содержится слово "плачет". А в конце, там, где завершается пунктир, завершается и жизнь человека.

Причем, как любая фотография, картины пунктира статичны.

А так как поэт не конкретизирует плачущих, то человек, которого мы видим на фотографии - это человек вообще.

Пунктир начинает приобретать универсальный характер.

При таком понимании, сюжет данного стихотворения поразительно напоминает древний восточный сюжет, известный во всех буддийских странах.

К радже приходит фокусник, хлопает в ладоши, раджа оказывается в лесу, и, чтобы не умереть с голоду, женится на неприкасаемой, проживает жизнь, полную лишений и невзгод, и в момент смерти оказывается во дворце, где видит фокусника, хлопающего в ладоши. Ему говорят, что он отсутствовал время, прошедшее между двумя хлопками[5].

Студент засыпает в храме, подложив под голову деревянное изголовье, просыпается, едет в столицу, где занимает на экзамене первое место, становится министром, проживает жизнь, полную взлетов и падений, и просыпается. Он спал не более 15 минут, так как горшок каши, который поставили на огонь до того, как спящий уснул, еще не успел свариться[6].

Два хлопка в ладоши, горшок каши на огне, недолгий полет шарика - все они подчеркивают эфемерность преходящей человеческой жизни. Настроение, которое вызывают старые притчи, и стихотворение Окуджавы - настроение утраты. Запомним это слово - утрата.

Но почему старая притча вызывает ощущение утраты? Ведь все мы знаем, что жизнь коротка, а смерть неизбежна.

Притчи (и стихотворение) нам просто напомнили о вещах, известных так же хорошо, как то, что дважды два - четыре. Нет, и второй план бессилён отомкнуть дверь в мастерскую шаманского стиха.

## ПЛАН ТРЕТИЙ

Стихотворение строится на повторе строки "Её утешают, а шарик летит". Какое же значение имеет эта строка в момент первого употребления?

От девочки улетел шарик. С точки зрения ребенка, потеря шарика - утрата необратимая, ведь утешай - не утешай, а шарик улетел, вернуть его нельзя. Значит, утешения напрасны. Утрата необратима.

Следующая черта пунктира - девушка. "Девушка плачет - жениха все нет. Её утешают, а шарик летит". Почему у нас возникает мысль о том, что девушка не найдет жениха? Повторяющаяся строка уже СВЯЗАНА у нас с ощущением утраты. За ней закрепилось значение предыдущего употребления, а в тексте разбираемых в данный момент строк нет ничего, что бы могло значение предыдущего употребления изменить или уничтожить.

Таким образом, и здесь строка повтора имеет значение: "Все напрасно! Ничего вернуть нельзя" - значение невосполнимой утраты.

Следующий кадр пунктира - женщина. "Женщина плачет - муж ушел к другой. Ее утешают, а шарик летит". И опять строка повтора воспринимается нами в значении предыдущего употребления. Смысл ее: "Все напрасно, ничего вернуть нельзя".

То же самое относится и к следующему фотокадру пунктира:

"Плачет старуха - мало пожила.  
А шарик вернулся, а он голубой".

Здесь дело обстоит несколько сложнее. Из строки повтора употреблено только одно слово - шарик. Но за этим словом в строке повтора закрепилось ее значение (Вспомним статью Тынянова, которую мы цитировали выше). И строка "А шарик вернулся, а он голубой" вдруг тоже приобретает значение: "Все напрасно, ничего вернуть нельзя"... Это значение еще усиливается тем, что последняя строка стиха вступает в отношении инверсионной симметрии, или, как принято говорить среди литературоведов, противопоставления, с предыдущей строкой.

Мы видели выше, что последняя строка стиха - утешение, обращенное к маленькой девочке, которая в самом начале стиха потеряла шарик. А в предыдущей строке плачет старуха, жизнь которой подходит к концу.

Заметим, кстати, что там, где в стихотворении образы стиха вступают в отношения инверсионной симметрии, почти всегда возникает ощущение утраты. Столкновение противоположных начал вызывает ситуацию неустойчивого

равновесия, которое не может продолжаться долго. Такая ситуация чревата утратой. В отношении инверсионной симметрии вступают и образы, которые составляют строки нашего текста: "Мало пожила" - конечность бытия, "а он голубой" - голубой цвет - у вечного неба, вечности.

Вместе с тем, голубой цвет - цвет печали и грусти ("голубая грусть"). В английском языке blue - "голубой" означает одновременно "грустный".

Итак, мы видели, что чётные строки стихотворения функционально сводятся к фразе "Все напрасно, ничего вернуть нельзя". Теперь рассмотрим нечётные строки. Все нечётные строки строятся по следующей модели: "субъект плачет" - "причина плача". Плач - признак утраты. Причина плача у всех одна и та же - утрата чего-либо: шарика, жениха, мужа, жизни. Причем каждая последующая утрата тяжелее предыдущей. Но для нас важнее другое. А именно то, что все образы стиха сводятся к одному знаменателю, и этот знаменатель необратимая утрата (о том, что все слова окрашены одной эмоцией, говорил и Ю. Тынянов).

Не только все строки стиха оказываются синонимичными друг другу, но и все образы стиха - тоже.

Настало время оглянуться назад и подвести первые итоги:

1. Все образы данного стиха образуют один ряд - ряд утраты.
2. Все строки стиха синонимичны друг другу и говорят о необратимости утраты.
3. Событийная канва стиха (разобранная в плане втором) повествует об утрате.
4. Значение утраты возникает и вследствие того, что некоторые образы и строки стиха находятся друг с другом в отношении инверсионной симметрии.

Итак, наше восприятие стихотворения Булата Окуджавы сводится к восприятию повторяющейся фразы:

Утрата. Все напрасно, ничего вернуть нельзя.

Утрата. Все напрасно, ничего вернуть нельзя.

Утрата. Все напрасно, ничего вернуть нельзя.

И к фразе этого повтора мы приходим на всех разобранных уровнях.

С помощью рационального логического анализа мы восстановили цепочки ассоциативных значений, по которым мгновенно пробегает наше сознание при чтении стиха. Конечно, мы не можем выявить все цепочки, дальше об этом будет сказано подробно, но основные - можем.

И оказывается, что стихотворение, приведенное к тому виду, к которому мы привели его, следуя шаг за шагом по цепочкам значений, разительно напоминает заклинание гипнотизера, внушающего нам какую-то эмоцию.

Гипноз? Не здесь ли таится ключ к двери, ведущей в мастерскую шаманского стиха?

## Глава вторая

### В МАСТЕРСКОЙ

Не ошиблись ли мы? Может быть, стихотворение про шарик просто уникальное по взаимосвязанности планов явления? Просмотрим бегло ещё один стихотворный отрывок, который, не повествуя ни о каких печальных событиях, вызывает у нас острое ощущение печали.

Мы будем обращать внимание только на наличие третьего плана, на тот глубинный уровень стиха, откуда открывается уровень общего его знаменателя.

На холмах Грузии лежит ночная мгла.  
Шумит Арагва предо мною.  
Мне грустно и легко, Печаль моя светла.  
Печаль моя полна тобою.

Ночная мгла, лежащая на холмах, рождает ощущение зыбкости, преходящести, неустойчивого равновесия. Настанет утро - и она исчезнет - утрата. Шумит Арагва - движение горной реки, вечная смена воды, нельзя дважды войти в одну реку - неустойчивость, утрата.

Мне грустно и легко. Печаль моя светла.

Да здесь же сразу два примера инверсионной симметрии: в слове грусть доминирует значение печали, а в слове "лёгкость" - радости, как в слове "свет". А инверсионная симметрия, как мы уже говорили, описывает ситуацию, чреватую утратой.

Кроме того, и Грузия, и Арагва - чуждые для поэта, нечто, что ему предстоит утратить.

Печаль моя полна тобою.

Женщина, которою полна печаль Поэта, в силу того, что она есть "наполнение" печали, сама приобретает значение печали. Можно подумать, что она будет утрачена, как Грузия или Арагва, или о том, что она утрачена Поэтом, так как осталась в России, или что она не любит Поэта и в силу этого уже утрачена, или что вообще Поэт скорбит, так как сознает, что любовь его пройдет, но все же не может не любить, - с точки зрения плана третьего не важно. А важно то, что и здесь речь идет об утрате.

Рассмотрим образы стиха с точки зрения наличия в каждом отдельном образе общего значения.

Очевидно, что в данном четверостишии А. С. Пушкина все образы распадаются на две группы.

Ночь, мгла, холмы, струящиеся воды, преходящий шум, печаль, грусть, женщина - первая группа. Все образы этой группы, рассмотренные сами по себе, вне стиха, имеют среди прочих качеств качество печали.

Свет, легкость, - вторая группа.

Образы второй группы - объединены противоположным качеством, качеством радости. Мы будем в дальнейшем называть группы, состоящие из образов (слов), объединенных общим значением (семой), семантическим рядом. Все множество образов четверостишия уместилось в два семантических ряда.

Процесс выделения в стихе семантических рядов можно рассматривать как хорошо знакомый математический процесс факторизации, а сами семантические ряды - как фактор-множества. Фактор-множества, как известно, могут иметь свойства, которыми не обладают составляющие их элементы.

И фактор-множества могут выступать в качестве элементов, над которыми выполняются операции.

Итак, мы выделили в стихе новые структурные единицы, которыми можно оперировать - семантические ряды образов.

Общая сема образов одного семантического ряда, в сущности, не что иное, как наименование, идентификатор этого ряда.

Каждое употребление в стихе образов, принадлежащих одному семантическому ряду, воспринимается как повтор общей для всего семантического ряда семы. Образы внутри одного семантического ряда и разные семантические ряды с неодинаковыми идентификаторами (семами), выделяемые в одном стихе, вступают в отношения симметрии друг с другом. Симметрия же их отношений может быть простой и инверсионной.

Оба семантических ряда, выделенных в четверостишии, связаны друг с другом отношениями инверсионной симметрии.

И отношения инверсионной симметрии, существующие в стихотворении Пушкина, переворачивают семантический ряд радости и превращают его, как это ни парадоксально, в его противоположность - семантический ряд радости превращается в данном стихе в элемент семантического ряда печали. Таким образом, применение инверсионной симметрии приводит к усилению одной семы другими.

Как правило, усиливаться будет та сема, которой произведение искусства насыщено в большей степени.

Так как все элементы, входящие в один семантический ряд, связывают отношения симметрии повтора, то использование образов, которые сводятся в нашем восприятии к единственному семантическому ряду, приводят к созданию ФОРМУЛЫ ВНУШЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА.

Определить ведущую сему стиха[7] - означает определить содержание внутренней формулы внушения. Способность образовать формулу внушения - первое новое свойство, которое обнаруживает семантический ряд в качестве фактор-множества. При разборе стихотворения Булата Окуджавы мы видели, что в создании формулы внушения принимают участие все структурные уровни стихотворения - и фабула, и сюжет, и отбор образов, и отбор слов.



Как необычность лишних предрассудков.

Мы далеки от мысли называть эти четверостишия поэзией - это более или менее неуклюжие конструкции, за исключением, может быть, второго или третьего четверостиший.

Но каждое из них вызывает настроение печали. А четверостишия 2 и 3 вызывают довольно сильное настроение печали.

И теперь мы знаем, что в этом нет ничего удивительного: каждое слово в них повторяет одну и ту же тему одиночества.

Формула внушения всех этих стихов одна и та же, разнится степень ее реализации. Подробнее об этом мы поговорим в главе 3.

Удачнее всего удалось создать формулу внушения в четверостишиях "про странника".

Кстати, они показывают, что логические связи в стихе на самом деле не очень важны - второе четверостишие мы получили, взболтав слова в первом четверостишии, поменяв местами субъект и объект.

Мы даже выскажем такое дерзкое предположение: шаманский стих потому и является шаманским стихом, что он вообще ослабляет логические связи между образами, делая упор на третий план.

Это не означает, что в шаманском стихе нет логики, она есть. Но это иная логика - логика семантических рядов, забегая вперед, скажем, - логика сновидений.

Итак, второе новое свойство, которое обнаруживается у семантического ряда - способность сочетать образы в стихе, невзирая на логическую бессмыслицу их нагромождений, как, например, в следующем стихотворении Мандельштама:

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьем наваждение причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как легкая смерть, величин.

И там, где сцепились бирюльки,  
Ребенок молчанье хранит,  
Большая Вселенная в люльке  
У маленькой Вечности спит.

Мы предлагаем читателям самим попробовать определить содержание формулы внушения, реализованной в данном стихе. Подскажем лишь, что легкая смерть - мгновенная смерть, а малые, как легкая смерть, величины настолько эфемерны, что стоят на грани между бытием и небытием.

Рассмотрим еще один пример из творчества О.Мандельштама - отрывок из его вольного перевода сонета Петрарки.

Сравните два варианта перевода одной строки:

1. Промчались дни мои бегущей ланью...
- и
2. Промчались дни мои как бы оленей  
косящий бег...

Второй вариант перевода выполнен О. Мандельштамом. Не надо быть тонким ценителем поэзии, чтобы понять, что он ярче, сильнее и лучше, несмотря на то, что фраза у Мандельштама стоит, что называется, на ушах.

Оленей косящий бег - что это такое? Бег, который косит оленей? Или наклонный бег оленей, скошенный кем-то? И что косит этот бег? И кто косит его?

Разум спотыкается на этой фразе.

И начинает прокручивать всевозможные варианты. Косящий бег оленей. Коса, которая срезает траву. Смерть с косо-бегом, срезающая оленей. Косой, морозящий осенний дождь...

Эти образы выстраиваются в ряд, так как объединены двумя семами - семой смерти, распада и семой стремительности, которая сама по себе включается в ряд смерти (ведь дни уже промчались)[9].

Одна процитированная строка создает достаточно мощную формулу внушения. ("Что есть чтение, как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределами слов.

"Чтение - прежде всего сотворчество", - пишет Цветаева. И вспоминаются теоретические суждения о глубине восприятия монтажных кинообразов, обусловленной именно тем, что "монтажные куски работают как раздражители, провоцирующие ассоциации; в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя; зритель творит образ по этим точно направляющим изображениям; это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя" /по Эйзенштейну/)[10].

Далее формула внушения может развиваться, а может и оказаться неосновной. Но так у читателя вызывается эмоциональный орнамент. Ясно, что никакой анализ не в силах охватить всё богатство ассоциаций, так как жизненный опыт у каждого свой. Иными словами, ни один анализ не может определить исчерпывающе силу внушения образа, строки, стиха. Глубина стиха поэтому бесконечна.

Но и на том грубом уровне, который нам доступен, видно, что нейтральная строка "Промчались дни мои бегущей ланью" не способна вызвать глубокий ряд ассоциаций, окрашенных одной семой стремительности, а семы смерти в образе бегущей лани вообще не чувствуется.

Конечно, она есть, но вероятность ее реализации близка к нулевой. Контекста "Промчались дни мои"



оказывается недостаточно для того, чтобы эту сему в образе бегущей лани выявить.

Здесь нам хочется остановиться и вернуться к нашим неуклюжим конструкциям - четверостишиям. То, чем мы занимались, составляя их, - не что иное, как монтаж слов-элементов, слов-кадров какой-то картинки. И надо сказать, что нечто подобное в свое время - на заре кинематографа - проделывали кинематографисты. Нечто подобное они проделывают и сейчас.

Вот что писал Сергей Эйзенштейн, который много занимался разработкой теории монтажа: "...Леваки" от монтажа подглядели в монтаже другую крайность. Играя с кусками плёнки, они обнаружили одно качество, сильно их удивившее на ряд лет. Это качество состояло в том, что два каких-либо кадра, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество.

В этом случае каждый монтажный кусок существует уже не как нечто безотносительное, а являет собой ... частное изображение единой общей темы, которая в равной степени пронизывает все эти куски (куски объединены тем, что содержат общую сему, благодаря чему из них складывается семантический ряд, образующий формулу внушения. - А. Б.).

Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое, а именно в тот обобщенный образ, в котором автор, а за ним и зритель переживает данную тему"[11].

Если попытаться выразить то, что сказал Эйзенштейн, в терминах и понятиях, которые мы в данной статье ввели и использовали, то получится следующее: все частные детали - элементы одного семантического ряда, они связаны отношениями симметрии повтора семы. Восприятие всех частных деталей приводит к повтору семы, общей для всех частных деталей (обобщенного образа, в котором зритель переживает данную тему, - у Эйзенштейна), то есть к формированию формулы внушения.

Внушение предполагает переживание - переживание внушаемой реальности.

Конструируя четверостишия, мы как раз и пользовались частными деталями (словами в нашем случае) одного семантического ряда.

Насколько точно можно определить формулу внушений? И что может дать ее значение?

На этот вопрос пока трудно ответить.

Однако мы уже видели, что, осознав роль формулы внушения и средства ее создания, можно сконструировать более или менее стихоподобные четверостишия.

Может быть, формула внушения явится тем средством, с помощью которого удастся построить жесткую модель стихотворения?

Рассмотрим известное хрестоматийное пятистишие Велимира Хлебникова, над тайной которого наверняка задумывался каждый второй филолог:

Бобэоби - пелись губы,  
Вээоми - пелись взоры  
Гзы-гзы-гзэо - пелась цепь.  
Так на холсте каких-то соответствий  
Вне протяжения жило Лицо.

Попробуем построить модель, по которой сделано это пятистишие. Эта модель может быть следующей.

Пятистишие строится на повторе слова "пелись". Одно из возможных значений этого слова - протяжённость, протяжённость во времени, проголосность.

Сема протяжённости подчёркивается и усиливается протяжённостью гласных сочетаний - ОЭОИ, ЭЭОМИ, а также Ы-Ы-ЭО.

Звук "б" в слове "бобэоби" соответствует "б" слова "губы".

Слово "бобэоби" напоминает барабанную дробь.

Звук "в" слова "Вээоми" соответствует звуку "в" слова "взоры".

"Тз" слова "гзы-гзы-гзэо" соответствует "ц" слова "цепь".

Слово "вээоми" напоминает протяжный тонкий звук флейты.

Слово "гзы-гзы-гзэо" напоминает звук щипка струны.

И в последних двух строках пятистишия фигурируют именно слова "протяжение" и "соответствие".

Остается добавить, что соответствие может существовать только в пространстве или времени, что и Пространство, и Время имеют общую сему - сему протяженности, что Холст, на котором жило Лицо, тоже растянут - главное для стиха его качество - пространственная протяжённость.

Однако мы говорим о том, что формула внушения стиха - протяжённость. Почему же "Вне протяжения жило лицо"?

Тут перед нами обнажается ещё одна закономерность Стиха: не всякое слово в стихе имеет смысл.

Слово "вне" вообще не имеет смысла в этой строке. Важная лишь сема протяжённости и, значит, слово "протяжение". Семантический ряд протяжённости сводит на нет значение слова "вне".

Заметим в скобках, что в семантический ряд могут входить слова, которые соотносятся с его идентификатором через сему, не непосредственно присущую данному слову.

Не всякое слово употребляется в своем априорном смысле, но оно всегда либо содержит симметричную сему, либо участвует в грамматической конструкции, которая также симметрична членам доминирующего семантического ряда; к таким словам могут относиться слова-указатели места и времени, как, по-видимому, и часть речи - отрицания и отрицательные частицы.

Связь может быть сколько угодно ассоциативной.

Самый изощренный пример семантического ряда, который нам удалось найти, содержится в известном стихотворении А. Белого, из которого приведём лишь первое четверостишие:

Безбурный царь! Как встарь, в лазури бури токи;  
В лазури бури свист и ветра свист несёт,  
Несёт, метёт и вьёт свинцовый прах далёкий,  
Прогонит, гонит вновь; и вновь метёт и вьёт..

Вот что пишет по этому поводу В.Эткинд: "... В одной только первой строфе - все эти сцепления слов передают порывы бурового ветра, "токи бури" "... Приобретает большой смысл звуковой состав слова, особенно гласный звук "у", который подхвачен соседними словами... Неожиданно получается, что слова "безбурный" и "лазурь" по смыслу противоположные слову "буря", становятся близкими ему благодаря своему звучанию, и это звучание оказывается важнее смысла "[12].

В семантический ряд бури попадает слово "лазурь" и слово "безбурный", причем в последнем случае приставка "без" как бы не воспринимается. Происходит нечто подобное тому, что и в пятистишии Хлебникова, когда не воспринимается слово "вне"[13].

Теперь, когда мы поняли, зачем и почему употребляется почти каждая буква в словообразованиях Хлебникова, почти каждое слово во всех пяти строчках его стиха, когда мы знаем формулу внушения стиха и структуру предложений, в которые она отлита поэтом, мы можем попытаться сконструировать стихотворение по этой же модели - с учетом перечисленных выше критериев. При этом мы отдаём себе отчет, что наша модель алгоритма - одна из многих возможных.

Формулу внушения мы возьмем другую, но алгоритм остается аналогичным тому, который (может быть, среди многих прочих) был заложен В. Хлебниковым в данном пятистишии.

Пусть сема формулы внушения будет, например, "напряжённость". Нам надо сконструировать ряд образов, которые бы повторяли эту сему.

Сократиться - стыли мышцы.  
Заостриться - стыли кости.  
Утвердиться - стыла плоть.  
Сквозь твердь двери усилием железным  
Окаменевшая прошла рука.

Каждая из составленных строчек повторяет сему напряженности.

Теперь необходимо закодировать первое слово каждой строки, так, чтобы: 1) звуком подчеркивалась напряжённость содержания строки, 2) чтобы звучание всех звуков ассоциировалось бы с каким-нибудь словом семантического ряда напряжённости, 3) чтобы согласные звуки новых словообразований соответствовали звукам последнего слова строки.

Один из возможных вариантов решения:

Тзыкратай! - застыли мышцы  
Тирасе! - застыли кости  
Тиварай! - застыла плоть  
Сквозь твердь двери усилием железным  
Окаменевшая прошла рука.

"Каратистская" окраска данного пятистишия возникла случайно, мы её не добивались. Первое требование реализовано тем, что последний слог составленного слова - ударный: ударное окончание -ай и -е подчеркивает напряжённость, стремительность движения, к которому приведет небывалая напряжённость мышц.

"Тз" слова "тзыкратай" соответствует "ц" слова "мышцы"  
"Крат" - корень слова "сократиться" - остался без изменения.  
"Ти" слова "тирасе" соответствует "ти" в слове "кости".  
"Тирасе" составлено из звуков слова "Острие".  
"Ти" слова "Тиварай" соответствует "ть" слова "плоть".

Все согласные звуки слова "Тиварай" заимствованы из слова "утвердиться".

Мы видим, что предложенная нами модель алгоритма работает - мы сконструировали пятистишие если не по тому алгоритму, что Хлебников, то по близкому к нему.

Еще раз хочется подчеркнуть, что мы далеки от мысли называть подобные упражнения стихами.

Все наши конструкции призваны лишь помочь лучше представить некоторые закономерности творческого процесса.

И, раз мы уже коснулись творчества Велимира Хлебникова, хочется сказать ещё об одном важном, на наш взгляд, свойстве семантических рядов.

Выше упоминалось, что звук слова в стихе может перевесить его значение. Ну, а может ли быть наоборот?

Может ли смысл слова перевесить необычное звучание?

Может. И на этом свойстве семантического ряда строятся, между прочим, в нашей модели многие словообразования Велимира Хлебникова.

До тех пор, пока в стихотворении выдерживается семантический ряд, отдельные слова (элементы этого ряда) можно как угодно исказить, образовывать самые немыслимые формы по самым необычным словообразовательным моделям, - они не будут восприниматься как нечто чужеродное.

Составим семантический ряд быстротечности.

миг	мерцание
песок	звезда
мираж	ночь
мотылек	покой
женщина	глина
луч	черепки

Ассоциативный переход от слова к слову достаточно понятен.

Интересно, что в результате в этом ряду возникают слова, казалось бы, чуждые данной семе - покой, глина, черепок, звезда - скорее, ряд вечности. Однако в данном окружении каждое из этих слов говорит о быстротечности, быстротекучести бытия.

Точно так же, как мы конструировали стихи из предыдущего семантического ряда, сконструируем несколько четверостиший. Но добавим еще один параметр, который необходимо учитывать: наличие в данной модели слова, образованного по непродуктивной для данной основы модели словообразования[14]:

1. Песку - глиневеть,  
Мотыльку - лучиться  
Черепку - ночевать  
Женщине - звездиться.
2. Миг как песок, песок - мираж  
О женщина Звезды!  
Мигают мотыльки лучей,  
Ночнеют черепки.

Ряд четверостиший можно продолжить, но думается, что и из двух приведенных видно, что семантический ряд стирает в какой-то степени непривычное звучание слов, входящих в его состав.

С позиций семантического ряда оказывается возможным объяснить феномен творчества, например, Юнны Мориц, которая, вопреки всем законам стилистики, говорящим, что смешение слов высокого и низкого стиля создает комический эффект, смешивает слова высокого и низкого стиля в свое удовольствие и пишет тончайшие стихи при этом.

В чашку синего цветка  
Набирался свет вечерний,  
Дверь хрустела, облака  
Сладким снегом из кулька  
Посыпали ветки терний,  
Подмороженный слегка.

Мы предлагаем иное понимание природы комического: смешение слов, принадлежащих к разным семантическим рядам, причем не простое смешение, а основанное на инерционности мышления, которое направляется семантическим рядом к восприятию следующего слова, как носителя вполне определённого семантического состава. Если в тексте окажется слово иного семантического ряда, то нарушение закона симметрии уничтожит формулу внушения и вызовет у нас смех, быть может, потому, что мы начнём воспринимать стихотворение дневным, логически структурированным сознанием, осознавая те многочисленные логические несообразности, которыми пестрит стихотворение [15].

Но здесь мы опять забежали вперёд. О формах сознания речь пойдет в пятой главе.



## ФОРМУЛА ВНУШЕНИЯ

Выше уже говорилось о том, что формула внушения возникает там, где есть повтор, ритм, семантический ряд, и приводилась мысль С. М. Эйзенштейна, что кадр - естественный раздражитель мозга. В нашей модели повтор одной и той же семы приводит к возникновению резонансных явлений в области мозга (как и кадр, сема - раздражитель нервных мозговых центров); именно резонансные явления лежат в основе нашей способности наслаждаться произведением искусства.

Исследования, которыми занимались в институте нейрофизиологии им. Бехтерева, показали, что одна и та же клетка мозга возбуждается при раздражении семой, звуком и рисунком. Если вспомнить, что мозг общается с телом на языке электрических импульсов, и что возбуждение одного нервного центра меняет частоту колебаний электрических импульсов, которые генерирует человеческий мозг, то предположение о резонансных явлениях выглядит не слишком невероятным. Кстати, на резонанс указывает и известная фраза "внутренняя дрожь", которой мы описываем своё состояние при восприятии очень хорошего произведения искусства.

В главе второй мы пытались показать, как формируют формулу внушения семантические ряды. Что касается звукового оформления стиха, то известно, что гласные звуки являются носителями эмоций. Если сема формулы внушения - сема эмоции (а так почти всегда и бывает в стихе), то гласные и согласные звуки вполне могут работать на формулу внушения, как и паузник, что и используется в звукописи. Здесь же надо отметить, что все-таки в стихотворении звук и паузник могут играть лишь второстепенную роль. Это доказывает существование литературной пародии, где подчас сохраняется и паузник, и близкий оригиналу звуковой строй (например, в пародиях Ю. Левитанского), но формулу внушения оригинала пародист разрушает. Между прочим, видимо, по этой же причине не удалось добиться своей цели футуристам. Вспомним Крученых, стихи которого сегодня иначе, чем иронически - "заумь" не называют почти. А это неверно. Крученых пытался сделать стихи заумью. Он искал средство с помощью звуковых комбинаций обращаться напрямую за ум, в область подсознания, ведающую центрами эмоций, над которыми, как известно, ум не властен.

Но то, что возможно в музыке - сегодня в поэзии, похоже, неосуществимо (мы подчеркиваем: СЕГОДНЯ, похоже, неосуществимо). Есть некоторые основания полагать, что так было не всегда, и мы вернемся к этому разговору в главе 7), ведь разные виды искусства используют разные средства для достижения одной и той же цели - создания формулы внушения [16].

Предположим, что эмоция, которую несёт паузник, эмоция, которую несут ударные гласные звуки, и эмоция семантического повтора вступают в отношения симметрий. Влияет ли это на формулу внушения?

Если мы имеем два перевода одного стихотворения, сделанные разными паузниками, разными словами, но говорящие об одном и том же (вспомним, например, переводы стихотворения Гейне о ели, выполненные Тютчевым и Лермонтовым, переводы несоизмеримые: Лермонтовское "На севере диком стоит одиноко" вошло в сокровищницу мировой лирики), совпадает ли формула внушения этих переводов?

Если переводчики одинаково поняли смысл переводимого текста, то формулы внушения переводов (как в случае с Лермонтовым и Тютчевым) скорее всего совпадут. Но вот степень реализации в стихе формулы внушения - наверняка нет.

В главе 2 уже говорилось о том, что одна и та же формула внушения может быть по-разному реализованной (помните четверостишия, которые мы сконструировали из ряда слов, объединённых семой одиночества?).

В этой главе мы попытаемся определить условия качественной реализации формулы внушения.

1. Видимо, одно из условий качественной реализации формулы внушения - её скрытость, закодированность, неосознаваемость воспринимающими. Известно, что человека, который не хочет быть загипнотизированным, загипнотизировать трудно. Он сопротивляется внушению [17].

Но там, где нет осознания внушения - нет и сопротивления.

Закодированность формулы внушения обеспечивается свойством "логического" мышления не улавливать семантических связей между словами одного семантического ряда. Вспомните ряд слов, из которого мы конструировали четверостишия в главе 2. Что общего между словами "одиночество", "круг" и "ветер" улавливает наш разум? Наверняка немного. А вместе с тем, употреблённые во фразе, они создают настрой ("Кругами ветер одинокий" или "кругами одиночества ветров...", или "круги ветров и одиночеств..." и т.д.).

Ибо эти слова принадлежат одному семантическому ряду - ряду одиночества.

Лобовой же повтор приведет лишь к состоянию семантического насыщения, может быть, потому, что в этом случае формула внушения не будет скрытой.

2. Мы знаем, что формула внушения возникает там, где есть повтор, симметрия, ритм, семантический ряд.

Для того, чтобы внушить сему, очевидно, необходимо определенное число её повторов.

**ВЫВОД:** качество формулы внушения должно зависеть от количества повторов внушаемой семы.

Если сема повторяется меньшее количество раз, чем необходимо, то внушения просто не произойдет - читатель не поверит, останется равнодушным. Это понятно.

Если же сема повторяется слишком часто, то есть основания полагать, что формула внушения будет разрушена - читатель опять-таки не поверит, останется равнодушным.

Марина Цветаева считала, что то, о чем много говорят, становится смешным. И это верно. Но до определенного момента. После которого то, о чем много говорят, лишается смысла, превращается в ничего не значащий набор звуков. Попробуйте взять какое-нибудь слово и повторять его вслух. Очень скоро вы обнаружите, что слово превратилось в отвлечённый набор звуков и уже ничего не говорит вашему сознанию. Через некоторое время, после того, как вы прекратите повтор, значение слова возвращается.

Этот феномен известен психологам и лингвистам и называется "семантическое насыщение".

Некоторые ученые (Осгуд, Халл) склонны объяснять его тем, что если значение слова есть реакция на какой-то вербальный стимул, то она действительно может упасть при повторном предъявлении стимула (Осгуд). Согласно теории научения Халла, "реактивное торможение нарастает при многократном сочетании стимула и реакции, вследствие этого наступает временное торможение реакции". Если рассматривать значение слова, как некую реакцию на звуковую форму или на факт произнесения слова, то по теории Халла значение слова (то есть реакция) должно на время тормозиться при повторном предъявлении слова [18].

Мы не касаемся здесь вопроса правомерности отождествления бихевиористами Осгудом и Халлом значения слова и реакции на слово.

Если между словом и реакцией на слово стоит ещё нечто, и это нечто и есть значение слова, как считают противники реактивной теории значения слова, то это мало что меняет в природе семантического насыщения. Если какое-то явление не вызывает у нас абсолютно никаких реакций, то для нас оно не существует, мы его не воспринимаем. Просто в схеме Халла вместо "слово" будет стоять "значение слова" и схема вместо вида: "слово - реакция - торможение - отсутствие реакции" примет вид: "слово - значение слова - реакция - торможение - отсутствие реакции - отсутствие значения".

Кстати, резонанс может привести к разрушению резонирующих тел. Не имеем ли мы дело с некоей защитной реакцией организма?

Итак, максимальное воздействие стихотворения на читателя обеспечивается оптимальным количеством повторов семы в словах одного семантического ряда.

Можно ли определить границы такого повтора?

В принципе, думается, что можно, если нам удастся ответить на ряд вопросов, некоторые из которых перечислены ниже.

1. Необходимо иметь в виду, что:

а) интенсивность внушения может быть разной. Иными словами, одинаковое количество повторов семы в тексте из 500 слов приводит к иной реализации формулы внушения, чем то же количество повторов семы в тексте из 1000 слов.

б) разные слова пропитаны данной семой в разной степени.

Мы предлагаем ввести термин "насыщенность текста семой" и "насыщенность слова семой".

Приближённо можно принять, что насыщенность слова семой зависит от части площади поля значений данного слова, которую занимает данная сема. Определить оптимальную насыщенность текста данной семой и означает найти оптимальные границы повтора семы. Для каждого слова насыщенность каждой из сем, составляющих поле его значений, можно измерить экспертным методом.

Относительную же насыщенность семой идентификатором семантического ряда разных слов этого семантического ряда можно измерить точно, и известно, как это сделать.

В 1921 году советские психологи Лурия и Виноградова провели серию опытов, имеющих прямое отношение к тому, о чём идет речь в этой главе.

"Испытуемым предлагалась серия слов, и после какого-то одного слова из этой серии давался удар тока, а затем измерялась генерализация вазомоторной реакции на другие слова. Было обнаружено, что у испытуемых вырабатывалась произвольная защитная реакция (сужение кровеносных сосудов в пальцах и на лбу) на слова, близко связанные по смыслу с тем словом, которое сопровождалось ударом тока, а также возникала произвольная ориентировочная реакция (сужение сосудов в пальцах и расширение сосудов на лбу) на слова, далекие по значению от этого слова.

Так, если испытуемый получал ток на слове "скрипка", у него возникала такая же защитная на слова "скрипач", "смычок", "струна", "мандолина" и т.п. Ориентировочная реакция возникала при предъявлении слов, обозначающих неструнные музыкальные инструменты, например "аккордеон", "барабан", и на другие слова, связанные с музыкой, такие, как "концерт" и "соната".

Кроме того, разумеется, предъявлялись и нейтральные слова, которые не вызывали у испытуемых никаких реакций.

Этот эксперимент продемонстрировал не только существование сложных семантических структур, но также и то, что испытуемые в эксперименте не осознавали присутствия таких структур. Хотя их реакции были весьма устойчивы, опрос, проведенный после эксперимента, показал, что испытуемые обычно не осознавали очевидных семантических связей слов, которые им предъявлялись [19].

Явление, зафиксированное в описанном эксперименте, получило название "семантической генерализации".

Очевидно, что все слова, на которые испытуемые давали реакцию, принадлежали к одному и тому же семантическому ряду.

Налимов в своей книге "Вероятность модели языка" предложил модель Байесовского чтения, которую мы уже упоминали. Упрощённо эта модель сводится к следующему: у каждого человека с данным словом связано некое априорное значение, которое всплывает в сознании всякий раз, когда он слово воспринимает.

Если данное априорное значение не вписывается в контекст фразы, становится доступно следующее значение, и так до тех пор, пока не будет извлечено нужное.

Все значения слова, таким образом, имеют вероятностный характер, и для каждого человека можно составить вероятностную шкалу (по убыванию вероятности) появления всех значений данного слова.

На самом деле модель Налимова сложнее, чем мы её описали, так как учитывает непрерывность поля значений слов.

Но нас интересует несколько другой её аспект. Чем шире реализуемая во фразе часть поля значений данного слова, тем, кажется, ближе к максимальным значениям вероятностной шкалы значений слова будут находиться соответствующее данной части поля значение.

Слова семантического ряда, образованного по семе, имеющей высокую априорную вероятность для слова,

которое сопровождалось ударом тока, должны были вызвать у испытуемых более сильную защитную реакцию, чем слова семантического ряда, образованного по семе, априорная вероятность которой для "токового" слова низка (соответствует узкой части поля значений слова).

Но насыщенность слова данной семой мы определили таким образом, что она оказывается прямо пропорциональна части площади поля значений, а значит, и априорной вероятности реализации данной семы для данного слова.

Таким образом, чем выше насыщенность слова данной семой, тем сильнее, видимо, будет защитная реакция на слова соответствующего семантического ряда. И в эксперименте советских психологов так и произошло.

В поле значений слова "скрипка" комбинация семантических квантов "Струнный музыкальный инструмент" должна занимать большую площадь, чем комбинация семантических квантов, соответствующих семе "Музыкальный инструмент", а тот, в свою очередь, занимает большее место, чем сема "Музыкальное исполнение" или просто "музыка".

Уже знакомый нам Осгуд полагает, что явление семантической генерализации - подтверждение реактивной теории значения. Если ряд различных стимулов (например, слов) вызывает одну и ту же реакцию (например, значение), то эти стимулы эквивалентны, и реакция, обусловленная одним из этих слов, распространяется и на другие слова через внутренние опосредующие реакции, типы которых были Осгудом описаны.

Дэн Слобин упрекает сторонников реактивных теорий значения слова, Осгуда в том числе, в том, что исследования семантической генерализации не в состоянии объяснить того факта, что разные слова действительно имеют разные значения. "В эксперименте Лурия и Виноградовой реакция, вызванная словом "скрипка", распространялась на такие слова, как "смычок", "струна", "скрипач" и "мандолина". Если следовать аргументации Осгуда, то придется эти слова признать синонимами. [20]

Оценка реактивной реакции значения не входит в задачи данной статьи, но объективности ради необходимо сказать, что замечание Д. Слобина кажется странным.

Слова "смычок", "струна", "скрипач", "мандолина" действительно имеют общую сему.

Разные слова имеют разные максимально-вероятностные значения. Остальные значения у разных слов могут и совпадать.

Видимо, синонимами мы традиционно называем слова, близкие именно по максимально-вероятностным априорным значениям.

Итак, для создания оптимальной формулы внушения текст данной длины должен иметь оптимальную насыщенность данной семой независимо от того, из каких слов он составлен.

Иначе говоря,

$$Y(Dl) = F \{ \sum [x(i)] \},$$

где  $Y$  - оптимальная насыщенность семой текста длиной  $Dl$ ,  $x$  - насыщенность семой слова (образа),  $i$  - слово (образ) текста.

Так как текст сам по себе - переменная, постоянным атрибутом которого является его длина, то и слова, его составляющие - тоже переменные. Но  $Y$  - постоянна для данного значения  $Dl$ . Для каждого значения  $Dl$  должна быть своя постоянная величина  $Y$  - оптимальная насыщенность текста длиной  $Dl$  данной семой  $S$ . [21].

2. Другой важный фактор, который необходимо учитывать, - это эмоциональное состояние читателя, оно может совпадать с внушаемой эмоцией и может противоречить ей. В этом случае инерция мышления может изменить величину оптимальной насыщенности текста семой для данного реципиента. Таким образом, даже для одного реципиента оптимальная насыщенность текста семой непостоянна. (\*)

3. Допустим, что нам удалось измерить оптимальную насыщенность семой текста длиной  $Dl$  (хотя нам по дороге придется решить еще один сложный вопрос: "что есть единица длины текста?" Ясно, что единица длины текста не буква, не звук и даже, наверное, не слово). Это можно сделать экспериментальным путем, взяв за образец какое-нибудь стихотворение, в котором формула внушения близка к оптимальной.

(\*)  $Y$  - постоянная для данного реципиента в данный момент времени. В нашей ограниченной модели мы будем считать, что  $Y$  - величина постоянная не в данный момент, а всегда.

Тогда, если нам известна насыщенность каждого слова, входящего в некий семантический ряд, семой  $S$ , идентификатором семантического ряда, мы можем составить такое сочетание слов, принадлежащих семантическому ряду, идентификатором которого является сема  $S$ , чтобы  $\sum [x(i)]$  максимально приближалась к  $Y(Dl)$ , где  $Y(Dl)$  - оптимальная насыщенность семой  $S$  текста длиной  $Dl$ , который мы составили из слов, принадлежащих семантическому ряду с идентификатором "S".

Но теперь нас подстерегает ещё одна трудность.

Взгляните на словосочетание "стол смерти".

Оно явно насыщено в очень большой степени семой смерти.

А теперь несколько изменим величину:

"Стол смерти дикобраза"	- B1
или	
"Стол смерти Ивана Федоровича"	- B2
или	
"Стол смерти твоей"	- B3

Вариант B3 вызывает более сильную эмоцию, чем B2 и B1.

Вариант B1 эмоции почти не вызывает.

Однако насыщенность семой смерти фразы "Стол смерти" складывается из  $X(\text{стол})$  и  $X(\text{смерть})$ . А насыщенность семой смерти фразы B1 складывается из  $X(\text{стол})$ ,  $X(\text{смерть})$  и  $X(\text{дикобраз})$ , где  $X$  - насыщенность

слова семей смерти.

То есть величина насыщенности семей смерти варианта В1, вычисленная по нашей формуле, получается больше, чем насыщенность семей смерти фразы "Стоп смерти". А длина В1 не настолько, кажется, превосходит длину фразы "Стоп смерти", чтобы требовать кардинального увеличения величины Y для варианта В1. Вместе с тем очевидно, что величина X(В1) неизмеримо меньше, чем величина X(стол смерти).

Похоже на то, что мы чего-то не учли. А не учесть в данном случае могли мы объём, который слово занимает во фразе, и, как ни незначительна эта разница, разницу в длинах двух текстов.

В В1 максимальный объём занимает слово "дикобраз", а оно насыщено семей смерти в малой степени.

Нам придется ввести понятие коэффициента объёма K(i).

Нам придется ввести понятие коэффициента длины KD (DI).

Впрочем, нельзя отбрасывать и другое объяснение; в случае, когда не определен субъект действия, при восприятии он, так сказать, по умолчанию, отождествляется сознанием с личностью воспринимающего (или ещё шире - с миром воспринимающего).

Тогда "стол смерти" воспринимается как "Стоп смерти твоей" или еще шире "Стоп смерти мира".

Какая из двух попыток объяснения этого феномена ближе к истине, может, по-видимому, показать только экспериментальное моделирование фразы с учетом коэффициента объема слова, выполненное с использованием ЭВМ.

Разработка коэффициентов объема - дело, в принципе, выполнимое, так как понятие "объем слова во фразе" тесно связано с традиционным учением о членах предложения. Эта область лингвистики исследована, кажется, достаточно подробно для решения поставленной задачи. Во всяком случае, теперь формула выглядит так:

$$Y(dl) = \{ \sum [x(i) * k(i)] \} * KD(DI),$$

причем проблема измерения значений коэффициентов K и KD остается открытой.

4. Следующая проблема, которую надо решить, чтобы определить границы повтора данной семы (или иначе говоря, насыщенности текста данной семей) и качественно реализовать формулу внушения, связана с использованием ассоциаций.

Все ассоциации, которые будут возникать у воспринимающего, должны образовывать семантические ряды, идентификаторы которых находятся с идентификатором ведущего семантического ряда стихотворения в отношениях симметрии повтора или симметрии инверсионной.

Очень сложно учесть все возможные ассоциации воспринимающего текст. Ассоциативные образы могут нарушить ритм и уничтожить формулу внушения.

5. Всегда ли возникает резонанс? То есть, всегда ли произведение будет воспринято читателем так же, как воспринимает его автор? Нет, не всегда. Сам по себе повтор не способен привести к резонансу; чтобы вызвать резонанс, общее количество внушаемой семы в произведении должно быть распределено по его пространству в соответствии с некоторым гармоническим законом, постепенно возрастая до некоторого локального максимума, затем спадая до локально максимального значения инверсионно симметричной семы, снова возрастая, и т.д., причем рост возможен двумя способами, как это показано на рис. 1

Участки АВ и ВС соответствуют двум частям текста одинаковой длины, на участке АВ происходит колебание количества семы в словах с постепенным возрастанием, причем количество повторов семы на единицу длины постоянно; на участке ВС - количество семы в слове не возрастает, но увеличивается количество повторов на единицу длины текста, то есть рисунок иллюстрирует хорошо известные в физике принципы амплитудной и частотной модуляции.

Таким образом, правильное распределение семы в пространстве текста приводит к постепенному раскачиванию сознания; благодаря этой постепенности процесс скрытно набирает скорость, и из-за инерционности повышается вероятность выбора из семантического поля каждого слова нужного значения. Роль паузника при этом - сохранение правильного ритма семантических колебаний, иначе не вовремя поданная или несоответствующая по количеству порция семы будет тормозить вызванный процесс внушения (восприятия) или даже разрушать правильную реализацию формулы внушения.

Чтобы произведение искусства подействовало на человека, оно должно содержать оптимальное количество оптимально колеблющейся ведущей семы.

Важным следствием такого рассмотрения процесса восприятия является следующее требование: для правильной реализации формулы внушения в произведении обязательно должны присутствовать инверсионно симметричные элементы, поэтому заведомо обречены на неудачу произведения, в которых "лучшее" "конфликтует" с "хорошим". Это требование является просто проявлением действия в данной сфере человеческой деятельности известного диалектического закона единства и борьбы противоположностей.

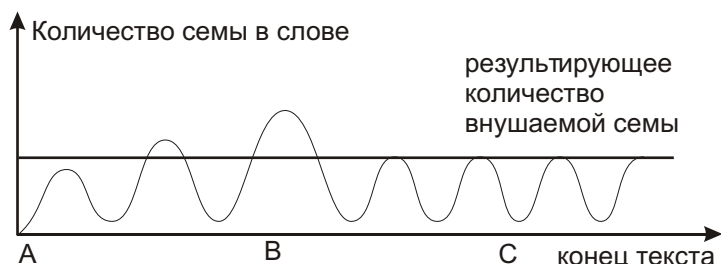


Рис. 1. Распределение семы в пространстве произведения

6. На реализацию формулы внушения может повлиять и еще один фактор, который мы пока не учитывали: слова, принадлежащие одному семантическому ряду, могут, сочетаясь во фразе, дать образ, данному ряду не принадлежащий.

Пример такого словесного колдовства - стихотворение Андрея Белого, отрывок которого мы приводим:

"В венце огня под царством скуки



Над временем вознесены  
Застывший маг, сложивший руки,  
Пророк безвременной весны"

Ряды этого стиха:

- 1) венец, огонь, царство, Время, Вознесение, пророк, весна.
- 2) застывший маг, сложивший руки (поза йога), скука, безвременность.

Идентификаторы этих рядов: вознесение, неподвижность. Нас интересует строчка "Над временем вознесены".

Строчка эта уникальна. И "над временем", и "вознесение" - слова ряда вознесения. А эмоция, которую создает сочетание этих слов - ощущение глубокой неподвижности.

Надо сказать, что Белый был очень щедр на парадоксы такого рода. В нашем случае образ инверсионно симметричен составляющим словам. Мы уже видели, что там, где есть инверсионная симметрия, возможны всякие неожиданности.

Но в настоящее время нет оснований списывать обнаруженный феномен на инверсионную симметрию и её парадоксы.

У нас отсутствуют доказательства того, что слова не могут сложиться в образ, не находящийся в отношениях симметрии с уже имеющимися в стихе.

Мы рассмотрели несколько условий качественной реализации формулы внушения.

Несомненно, есть еще множество условий качественной реализации формулы внушения, условий, может быть, не менее важных, чем выявленные и показанные в этой главе.

И все они мгновенно учитываются некоторым оценочным механизмом, который позволяет нам оценивать и отбирать нужные для данной строки слова.

Когда поэт отбрасывает слово, он отбрасывает его потому, что оно разрушает формулу создаваемого стиха, потому, что отбрасываемое слово насыщено нужной семой в большей или меньшей степени, чем нужно для того, чтобы заполнить лауну насыщенности текста данной семой.

У одних людей оценочный механизм работает лучше, у других хуже. И когда мы говорим, что данный поэт талантливее других, мы по сути говорим, что механизм отбора слов, которым обладает сознание поэта, функционирует точнее, чем у прочих. Отсюда - высокое качество его стихов.

Механизм этот способен совершенствоваться - и поэтому поэты могут "расти".

На деятельность оценочного механизма влияют разные факторы, и поэтому в разное время он может функционировать по-разному, мы иногда считаем, что хорошему поэту отказывает чувство слова.

## ОТСТУПЛЕНИЕ 1

Выше мы говорили о том, что формула внушения может иметь идеальную реализацию. Если допустить, что возможно реализовать формулу внушения в литературном произведении, то это будет означать, что любая попытка интерпретации такого литературного произведения на языке, например, театра, будет обречена на неудачу - любое изменение насыщенности семой текста (а оно неизбежно произойдет - актеры используют жесты, модуляции голоса и другие театральные средства воздействия на зрителя) снизит качество реализации формулы внушения. Интерпретация на языке театра может усилить воздействие текста с несовершенной формулой внушения, но идеальный текст перенести на сцену нельзя. Не этим ли объясняется то, что ни одна постановка пьесы "Гамлет" не исчерпала текста Шекспира?

Не означает ли это, что надо отказаться от попыток равноценной сценической интерпретации шедевров мировой драматургии? Нет. Дело в том, что есть тут некая тонкость, которую уловили создатели театра НО.

Пьесы театра НО - шедевры японской литературы. И актеры читают текст монотонным невыразительным голосом, глотая слоги, "убивая" текст. Но зато во главу угла ставится пластика и танец, пение и музыка. На лицо актеры одевают маски, убивающие мимику, но зато маски насыщены каждая своей семой. И в результате актеры театра "НО" вновь создают мощную реализацию формулы внушения.

Ослабив внушение в одном месте, они усиливают его за счет иных, чисто театральных приемов.

В нашей модели в этом и состоит функция режиссера - видеть различные оптимальные пути реализации формулы внушения. (Между прочим, гипнотическая, суггестивная сторона театрального действия в театре НО очень сильна, даже выпячена. Это усиливается и буддийской проблематикой пьес НО).

## ОТСТУПЛЕНИЕ 2

Если мы определим оптимальную насыщенность семой  $A$  текста длиной  $Dl$ , определим для каждого слова фразы коэффициент объема  $K(i)$  и насыщенность семой ( $A$ ), сумеем ли мы построить алгоритм машинного стихосложения?

В первом приближении, вероятно, сумеем. Но у нас не будет уверенности в качестве машинного продукта, так как несоблюдение хотя бы условий 4 и 6 (связанных с ролью побочных ассоциаций и побочной насыщенности семой образа, рожденного комбинацией слов), почти не поддающихся, как нам кажется, прогнозированию, может легко свести на нет нашу и без того грубо рассчитанную формулу. Кроме того, нельзя забывать, что, назвав 6 условий реализации формулы внушения, мы наверняка не исчерпали все существующие на самом деле критерии, предъявляемые к произведению искусства.

Пока с уверенностью можно сказать только одно: проблему машинного стихосложения, видимо, не удастся решить без разработки специального словаря, где будет храниться информация обо всех семах, входящих в поле значения данного слова, а также о насыщенности данного слова каждой из сем, входящих в поле его значений.

Разработка подобного словаря - задача очень трудоемкая, и непонятно, разрешимая ли вообще. Это связано, во-первых, с тем, что такой словарь устареет быстрее обычного толкового, а, во-вторых, (и это главное) с тем, что любой словарь рассматривает сему как дискретную единицу, тогда как на самом деле - семантическое поле значений данного слова существенно непрерывно.

Непонятно, как можно выявить все семы, входящие в поле значений данного слова [22].

И, в заключение этой главы, хотелось бы подчеркнуть, что почти все вопросы, в ней затронутые, требуют специального и пристального исследования, которое не входило в наши задачи. Исследование затронутых проблем имеет смысл, например, в рамках проблемы машинного стихосложения или машинного перевода.

Думается, что ряд положений, намеченных в этой главе, может пригодиться кибернетикам, которые этими проблемами занимаются. Во всяком случае, кажется, видно, как, отталкиваясь от формулы внушения, обучить ЭВМ писать плохие стихи.

Использование принципа семантических рядов (составление стихов из слов симметричных семантических рядов) должно снять главную проблему машинной реализации стихосложения - проблему сочетаемости.

Все слова одного семантического ряда сочетаются друг с другом в силу того, что общая сема в каждом из них присутствует изначально [23].

ПРОСТРАНСТВО СТИХА

В предыдущих главах было высказано предположение о том, что резонансные явления в области мозга лежат в основе нашей способности наслаждаться произведением искусства.

Во второй главе делалась попытка показать, что в поэтическом произведении искусства пространство образов структурируется в строгие симметричные ряды, причем симметрия, которая связывает эти ряды друг с другом, может быть симметрией повтора и симметрией инверсионной. Возможно, что в образном пространстве стиха могут существовать более сложные формы симметрии, чем те, которые мы видели.

"Резонансная" гипотеза восприятия произведения искусства объясняет причину наличия отношений симметрии.

Однако вне отношений симметрии не может быть резонанса.

Из этого следует, что если произведение искусства направлено на создание резонансного состояния, то упорядоченность (симметризованность) пространства произведения искусства должна достигать высокой степени.

Надо сказать, что внутренняя упорядоченность пространства произведения искусства многими, если не осознавалась, то ощущалась.

"Ступай, другого поищи раба!  
Но над поэтом власть твоя слаба,  
Чтоб он свои священные права  
Из-за тебя смешал преступно с грязью  
Чем сердце трогают его слова?  
Благодаря ли только громкой фразе?  
Созвучный миру строй души его -  
Вот этой тайной власти существо.  
Когда природа крутит жизни пряжу  
И вертится времен веретено,  
Ей все равно, идет ли нитка глаже  
Или с задоринками волокно.  
Кто придает, выравнивая прялку,  
Тогда разгон и плавность колесу?  
Кто вносит в шум разрозненности жалкой  
Аккорда благозвучье и красу?  
Кто с бурей сближает чувств смятенье?  
Кто грусть роднит с закатом у реки?  
Чьей волею цветущее растенье  
На любящих роняет лепестки?  
Кто подвиги венчает? Кто защита  
Богам под сенью олимпийских рощ?  
Что это? Человеческая мощь,  
В поэте выступившая открыто"[24]  
Гете "Фауст"

Гете ясно противопоставляет "шум разрозненности жалкой" аккорду, то есть шуму упорядоченному.

Вероятно, упорядоченность пространства произведения искусства должна была осознаваться в тот период, когда искусство возникало - в период, отраженный в древнейших мифах.

И вот что пишет по этому поводу А. Ф. Лосев: "Всё устойчивое, все оформленное и упорядоченное, всё структурное и организованное воспринималось греками, как идущее или прямо от Аполлона, или установленное им, зависящее прямо от него" [25].

Итак, оформленность, структурированность пространства произведения искусства ощущалась так сильно, что воспринималась как источник упорядоченности мира вообще.

Можно предположить, что, например, для пространства стиха должна существовать своя специфическая геометрия, со своими теоремами, аксиомами и т. д. Мы не пытаемся, естественно, разработать геометрию пространства стиха по той простой причине, что пространство это пока представляем плохо - почти ничего не знаем о нем.

Но существование геометрии образного пространства стиха попытаемся показать.

Так как мы хотим только показать, а не разработать проблему, то и ограничимся разбором очень небольшого текста - двух строк Марины Цветаевой:

"Любовь, любовь: и в судорогах, и в гробе  
Насторожусь, прельщусь, смущусь, рванусь..."

Если выделить здесь семантические ряды слов, то получаются следующие группы:

- 1). Любовь, прельщусь, смущусь
- 2). Насторожусь, рванусь
- 3). Судороги, гроб

Не правда ли, первая группа слов навеивает образ кокетничающей гимназистки и кажется взятой из бульварного романа. Так ее и назовем: - "ряд гимназистки".

Вторая группа слов, насыщенных неукротимым движением, вызывает представление о скакуне, полном недоверия и энергии. Так и назовем ее - "ряд скакуна".

Третья группа слов - это ряд смерти.

"Ряд гимназистки" насыщен семой неестественности, фальши. "Ряд скакуна" - ряд инверсионно-симметричный, дышащий естественной свободой и напряжением.

А ряд смерти инверсионно-симметричен и "ряду скакуна" и "ряду гимназистки", так как представляет из себя нечто вроде знака равенства, связывающего эти ряды, и сема неестественности и сема естественности сливаются в смерти. Но и это еще не все. Судороги - естественное движение, исполненное высочайшей степени напряженности. Высочайшая степень напряженности неизбежно приводит к разрушению того, кто напрягается, к смерти. "Ряд смерти" оказывается естественным продолжением "ряда скакуна".

Но "ряд смерти" оказывается естественным продолжением и "ряда гимназистки", так как сема фальши, неестественности, которой достаточно интенсивно насыщен "ряд гимназистки", сама по себе входит в "ряд смерти"(посмотрите на слово "фальшь" в окружении слов "ряда смерти": фальшь, судороги, гроб).

#### ВЫВОДЫ:

1. Три семантических ряда, каждый из которых инверсионно-симметричен двум другим, складываются в геометрически правильный рисунок (орнамент), заполняющий собой всё образное (мы рассматриваем только образное) пространство стиха.

2. Существуют стихотворения, в которых образное пространство ограничено более чем двумя семантическими рядами.

3. Можно предположить, что каждый семантический ряд в таком стихотворении симметричен всем остальным рядам.

Возможно, небыинтересно будет здесь напомнить о том, что применительно к предметам, связанным отношениями точечной симметрии, частным случаем которой является симметрия инверсионная, существует понятие "конгруэнтности".

«"А" конгруэнтно "В"» означает, что можно так изменить плоскость, пространство, что А и В совместятся, сольются, превратятся в одно и то же. Например, правый и левый края этого листа симметричны, противоположны, но, если лист перегнуть пополам вдоль, то левый и правый края листа совместятся, станут одним и тем же.

Применительно к сфере языка, думается, что конгруэнтность проявляется в том, что всегда можно найти такой иерархический метауровень языка (в том смысле, в каком применял понятие иерархического уровня Б. Рассел), на котором семы-идентификаторы инверсионно-симметричных рядов перестанут восприниматься как противопоставленные друг другу и превратятся в одно и то же.

## Часть вторая

### РЕАЛЬНОСТЬ МИФА

#### ЭПИГРАФ 1

"Люди глубокой древности знали, что в жизнь постепенно приходят, а в смерть постепенно уходят, поэтому они действовали, подчиняясь (порывам своего сердца), и не шли против воли естественных страстей. Они не отказывались от удовольствий при жизни, и поэтому слава их не вдохновляла, они равлекались, следуя своей природе, и не сопротивлялись всеобщим страстям.

Они не стремились к посмертной славе, и поэтому наказания их не настигали. Они не рассчитывали, когда (к ним придут) слава и известность и сколько лет они проживут [26].

"Я слышал, что кто умеет овладевать жизнью, идя по земле, не боится восторгов и тигра, вступая в битву, не боится вооруженных солдат. Носорогу некуда вонзить в него свой рог, тигру негде наложить на него свои когти, а солдатам некуда поразить его мечом. В чём причина? Это происходит оттого, что для него не существует смерти" [27].

"Настоящий человек древности не знал ни любви к жизни, ни ненависти к смерти; не радовался своему появлению (на свет) и не противился уходу (из жизни); безразлично покидал этот (мир) и безразлично приходил в него, и это всё. Он не забывал того, что было для него началом, и не доискивался до того, в чём (заклучался) его конец. Получал жизнь - радовался ей, забывая (о смерти), возвращался (в небытие)" [28].

#### ЭПИГРАФ 2

Певучесть есть в морских волнах  
Гармония в стихийных спорах,  
И стройный мусикийский шорох  
Струится в зыбких камышах.

Невозмутимый строй во всем  
Созвучье полное в природе, -  
Лишь в нашей призрачной свободе  
Разлад мы с нею сознаем.

Откуда, как разлад велик?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поёт, что море,  
И ропщет мыслящий тростник? [29]  
Ф.И.Тютчев

#### ЭПИГРАФ 3

#### ЗАКЛИНАНИЕ ДЛЯ ВЫЗОВА СУМЕРЕК [30]

Звенящим жалом -  
В глину чаши медовой.  
Не выпить влаги  
Слова дщерям Вальхаллы,  
Бряцая лоном  
Воды холодной, багровой  
В палатах камня  
Немеют боги, и век их канул.

#### Глава пятая

### РЕАЛЬНОСТЬ МИФА

Пришла пора сказать о том, что в нашей модели отношениями симметрии структурировано не только пространство произведения искусства, но и наше сознание вообще.

Причем думается, что это свойство сознания человека приобретало в те времена, когда человек только учился думать, и не знал причинно-следственных связей. Это свойство скорее не разума, а подсознания. Чтобы пояснить, что мы имеем в виду, нам придется обратиться к попыткам исследования механизма ассоциаций. Ассоциациями занимался, вообще говоря, ещё Аристотель, разработавший неполную, но пока лучшую классификацию ассоциаций. Об ассоциациях существует огромная литература, но нас интересует прежде всего литература об ассоциативных экспериментах.

Ассоциативный эксперимент впервые был проведен сэром Френсисом Гальтоном, двоюродным братом Чарльза Дарвина, известным английским ученым. Он выбрал 75 слов, написал каждое из них на отдельной карточке и не прикасался к ним несколько дней. Затем он брал карточки по одной и смотрел на них. Он засекал время по хронометру, начиная с того момента, когда его глаза останавливались на слове, и кончая тем моментом, когда прочитанное слово вызывало у него две различные мысли. Он записал эти мысли для каждого слова из списка, но отказался публиковать результаты. "Они обнажают, - писал Гальтон, - сущность человеческой мысли с такой живостью и достоверностью, которые вряд ли удастся сохранить, если опубликовать их и сделать достоянием мира" [31].

С тех пор ассоциативные эксперименты ставились самыми разными психологами и психиатрами для изучения, в частности, законов мышления. Литература об исследованиях словесных ассоциаций огромна. Мы остановимся на выводах психолога Джеймса Диза, изложенных им в книге "Структура ассоциаций в речи и в мышлении" (1965г.) и кратко пересказанных Д. Слобиным в его работе "Психоллингвистика".

Наиболее важны для нас мысли, которые Диз высказывает в связи с рассмотрением когнитивных операций, которые, по-видимому, управляют механизмом генерации ассоциаций.

Диз утверждает, что наиболее важными отношениями слов являются группировка и противопоставление.

Вот что он пишет:

"Данные ассоциативной дистрибуции наводят на мысль, что для классификации значимых - то есть логических и синтаксических - отношений между словами мы используем две основные операции: противопоставление и группировку". [32]

Дэн Слобин делает из вышесказанного вывод, что отношение полярного противопоставления является языковой универсалией. Что касается группировки, то явление семантической генерализации, о которой мы говорили в главе 3, убедительно продемонстрировало наличие группировок слов.

Читатель, вероятно, уже узнал в операции "группировка" - отношения симметрии повтора, в отношениях симметрии инверсионной - операцию "противопоставления", а в группах слов, выделяемых исследователем тестов Дизом - семантические ряды, которые мы уже научились выделять из литературных текстов, и которые Лурья и Виноградова выделяли методом семантической генерализации.

Здесь уместно напомнить, что любое литературное произведение есть, прежде всего, результат ассоциаций. А так как основные операции, которые использует ассоциативный механизм - операции группировки и противопоставления, то и возникает симметризованность пространства произведения искусства.

Творческое озарение - считает В. Налимов, связано с выходом за границы логического мышления [33].

Ж. Адамар писал: "Всякая умственная работа влечет за собой сотрудничество бессознательного" [34].

Не случайно симметрия проявляется чётче всего в стихах шаманских, логический анализ которых сделать вообще почти невозможно, стихах, обращённых не столько к разуму, сколько через разум к подсознанию ("бессознательному" по Ж. Адамару).

Но симметрия удивительно чётко проявляется и в сфере идеологической. Что есть все противопоставления, которыми пронизана наша идеология с незапамятных времен (пары типа: "мы-они", "друг-враг", "добро" - "зло" и т. д.), как не проявление отношений симметрии?

Что, как не проявление отношений симметрии, есть дуализм, проникший в подавляющее большинство известных нам религий? И разве не вписывается в эту картину чёткое в детских сказках деление героев на добрых и злых, деление, за которым встает инверсионная симметрия жизни и смерти, а, следовательно, сюжеты космогонических мифов, возникших в период, недоступный историкам?

Но Юнгу удалось выявить древнейшие мифологические мотивы в снах современных людей и показать сходство между бредом параноиков, древнейшими космогониями и эсхатологическими пророчествами [35].

"Откуда берутся эти архетипы - древние общечеловеческие образы?" - спрашивает В. Налимов [36].

Не лежит ли ответ на этот вопрос в исследованиях резонансных явлений в области мозга и симметризованности мышления?

В основе создания мифа и рождения Бога лежала способность человеческого сознания группировать явления и предметы окружающего мира в семантические ряды. Потом сема-идентификатор отделялась и персонифицировалась, обростала качествами (атрибутами), почерпнутыми из "материнского" семантического ряда. Момент персонификации семы оказывался моментом рождения нового Бога, а момент обростания Бога качествами (атрибутами) - моментом рождения нового мифа, связанного с новым богом.

Можно, наверное, предположить, что содержанием семы-идентификатора ряда, участвующего в процессе "богорождения", должна быть эмоция, психическое состояние человека эпохи "богорождения" [37]. Поэтому все боги "принимали участие" в жизни человека, были связаны с ним.

Человек эпохи "богорождения" не знал причинно-следственных связей, не пытался объяснить мир логически. Мир существовал в гармонии эмоций человека, всякое новое явление включалось в соответствующий ряд по эмоции, которую оно вызывало. Объяснять его было не нужно, объяснение было заложено в самом семантическом ряде.

Логических фильтров, пропускающих и оценивающих информацию, ещё не было. Но была способность структурировать образное пространство мира (точнее, пространства представлений о мире) в симметрические семантические ряды, все элементы которых были равноправны. То есть, та же способность, которая приводит к

созданию "третьего плана" произведения искусства.

Вот мы и связали понятие "шаманский стих" с состоянием сознания, которое столь сильно отличается от обычного привычного нам логически структурированного состояния сознания, но которое одно только, по-видимому, и было знакомо человеку мифологической эпохи, человеку мустьерского времени.

Но почему мы - люди, живущие в век, заменивший миф теорией относительности, не включаем логические фильтры, воспринимая произведения искусства?

Дневное, логически структурированное состояние сознания не единственное состояние сознания, доступное нам.

В. Налимов в уже неоднократно упоминавшейся книге посвящает почти целую главу изменённым состояниям сознания.

Вот неполный перечень изменённых состояний сознания, которые описывает Налимов: мистическое, гипнотическое, сновиденческое, наркотическое. Для всех этих состояний сознания характерно отключение логических фильтров. Думается, что отсутствие логических фильтров характерно для мифологического сознания, то есть сознание человека эпохи рождения мифа. Какие механизмы включают то или иное состояние сознания, мы не знаем.

Но механизм включения гипнотического состояния сознания, очевидно, связан с повтором, симметрией, то есть с теми явлениями, которые находились на "выходе" мифологического состояния сознания.

Произведение искусства должно содержать в себе "выключатель", включающий гипнотическое состояние сознания.

Отсюда вытекает любопытное заключение: пространство образов произведения искусства оказывается сродни пространству представлений мифологического сознания. Это можно продемонстрировать схемой, приведенной на рис. 2.

На схеме, приведенной на рис. 2, пространство мифологических представлений образов, возникающих из акта восприятия мира, не совпадают, но структурированы одинаково.

Пространство А и В могут совпадать в том случае, если сознание художника - мифологическое сознание. Но если мы признаём, что структурированность пространства мифа и произведения искусства одна и та же, не следует ли признать, что в произведении искусства должны сохраниться какие-то следы, рудименты мифа? - тем более, что искусство, в общем-то, развилось из синкретического ритуального действия.

Если рудименты мифа сохранились в произведении искусства, то искать их надо, видимо, на уровне семантических рядов, на уровне третьего плана.

Это объясняется тем, что функция третьего плана - внушение эмоции, а выше высказывалось предположение, что эмоции определяли расслоение мира на семантические ряды человеком мустьерского времени.

Так как существование семантических рядов не осознаётся логически структурированным сознанием, то не должны осознаваться и рудименты мифа, на этом уровне существующие.

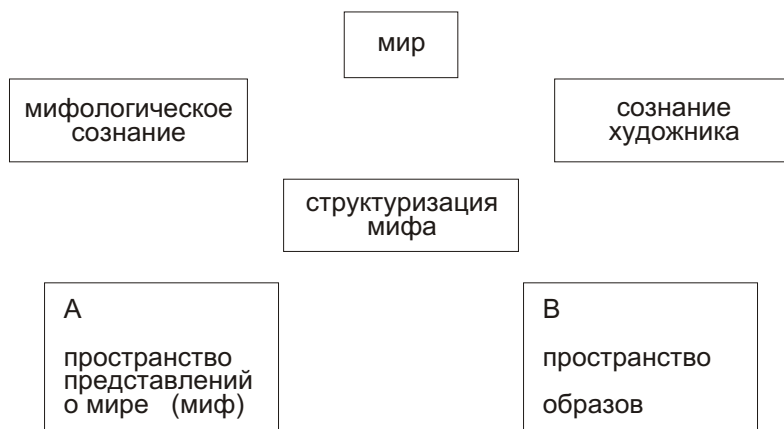


Рис. 2.

Мы попытаемся применить показанный в первых двух главах этой работы метод анализа для выявления мифологем, растворенных в тексте литературного произведения.

Прежде чем приступить к анализу конкретных текстов, следует оговорить еще один момент: а известно ли нам, что такое миф? Ведь все мифы, дошедшие до нас, видоизменились, может быть, до неузнаваемости.

Да, это так. Но В.Я.Пропп в исследовании "Исторические корни волшебной сказки" показал связь волшебной сказки и комплекса мифов, связанных с обрядами инициаций.

Так что какой-то ориентир (волшебная сказка) у нас всё-таки есть:

### АНАЛИЗ 1

Продолговатый и твёрдый овал,  
Чёрного платья раструбы  
Юная бабушка! Кто целовал  
Ваши надменные губы?

Руки, которые в залах дворца  
Вальсы Шопена играли,  
По сторонам ледяного лица  
Локоны в виде спирали.

Тёмный, прямой и взыскательный взгляд,  
Взгляд, к обороне готовый.  
Юные женщины так не глядят.  
Юная бабушка, кто вы?

Сколько возможностей вы унесли  
И невозможностей сколько.  
В ненасытимую прорву земли  
Двадцатилетняя полька.

День был невинен, и ветер был свеж,  
Тёмные звезды погасли.  
Бабушка! Этот жестокий мятеж  
В сердце моём не от Вас ли?

Перед вами известное стихотворение М.Цветаевой "Бабушка".

Ощущение, которое оно вызывает, трудно выразить дискретными терминами языка, - настолько оно смутное и непривычное.

У той же Цветаевой были строки, написанные примерно в то же время, что и приведённое стихотворение. "Уж сколько их упало в эту бездну// Развёрстую вдали// Настанет день, когда и я исчезну// С поверхности земли".

Эти строки вызывают очень ясное определённое ощущение - печали и страха.

В стихотворении "Бабушка" есть вроде бы и "Ненасытимая прорва земли", и молодость, исчезающая в этой бездне, - то есть, казалось бы, стихи об одном и том же, в сущности. Но формулы внушения у них явно различаются, иные. Приступим к анализу произведения "Бабушка".

"Продолговатый и твёрдый овал" - ряд твердости.

"Чёрного платья раструбы" - ряд твёрдости, так как ключевое слово - раструб, он вызывает ассоциацию с металлом. Платье явно накрахмаленное - твердость, жёсткость, неподатливость. "Юная бабушка", - инверсионная симметрия. Вызывает ощущение невозможности - невозможно быть юной и быть бабушкой (отметим, что там, где возникает инверсионная симметрия, может возникнуть не только предчувствие утраты, но и ощущение невозможности).

"Кто целовал  
Ваши надменные губы?" -

Образ насыщен в высокой степени семой невозможности. Невозможен поцелуй таких надменных губ. Но здесь же присутствует сема твёрдости - в выражении надменных губ. Точнее, не твёрдости, а неприступности.

Итак, корректируем: те образы, которые мы уже определили, как входящие в ряд твёрдости, входят в ряд неприступности (ряд неприступности - часть ряда твёрдости). Пока выявлено два ряда, идентификаторы которых - неприступность и невозможность. Однако сема "неприступность" сама оказывается элементом ряда с идентификатором "невозможность" (невозможно женщине быть столь неприступной). Не наоборот, так как "невозможность" - более абстрактная сема.

"Руки, которые в залах дворца  
Вальсы Шопена играли" -

Играть вальсы Шопена в залах дворца для Цветаевой - невозможность (мы знаем, что она так и не стала музыкантом, хотя в детстве ей, как пианистке, пророчили большое будущее). Невозможно это и для нас с вами, дорогой читатель - ТАК играть и в ТЕХ залах ТЕХ дворцов.

"По сторонам ледяного лица  
Локоны в виде спирали" -

Здесь та же самая твёрдость, неприступность, сводящаяся к ряду невозможности. Спираль, как и раструб, восходит к представлению о прохладном металле. Но тут возникает еще одна сема - сема холодной чистоты. И возникает еще одна сема, которая связана с холодом, чистотой, неприступностью - острота. Спираль заострена, конец раструба, кстати, тоже.

"Тёмный, прямой и взыскательный взгляд,  
Взгляд к обороне готовый" -

Тёмный, потому что открытый (видно, что глаза тёмные). "Оборона" и "взгляд" притягиваются к остроте и "неприступности", прямой "взыскательный" - к "твердости".

"Юные женщины так не глядят" -

Невозможность, не могут так глядеть юные женщины.

"Юная бабушка, кто вы?" -



Женщины в поэзии Цветаевой всегда очень грешные, страстные, земные - очень женщины.

С бабушкой же связывается следующий комплекс качеств: острота, неприступность, невозможность, холод, чистота.

Все эти качества для обычной Цветаевской лирической героини совершенно невыносимы.

Героиня стиха определённо не женщина. Что же это за существо? Цветаева не знает, вернее, разум Цветаевой не знает. Но подсознание подсказывает ответ:

"Сколько возможностей вы унесли,  
И невозможностей сколько..."

Кстати, вот обнажилось слово "невозможность" - идентификатор одного из семантических рядов стиха.

"...В ненасытимую прорву земли  
Двадцатилетняя полька".

Это ответ. Смерть - вот тот мир, которому принадлежит данное существо. И моментально объясняются все присущие бабушке качества: холод, чистота - холод могилы, очищение смертью.

Твердость, неприступность, - бесстрастность умершего, неподверженность его земным страстям. Острота - вообще сема ряда смерти: острие оружия, несущего смерть, пронзительность могильного холода.

И все эти качества сливаются в одно: невозможность быть такой твёрдой, такой бесстрастной, такой твёрдой и неприступной - земной женщине, человеку; невозможно живому быть - мертвым.

"День был невинен, и ветер был свеж..."

Понятно, почему день был невинен - день - это свет, свет - это чистота, а чистота - в той модели мира, которую представляет разбираемый стих - это смерть.

Итак, день был невинен, так как это день смерти. Ветер свеж по той же причине. Сема свежести связана с семой холода, чистоты, очищения - значит, с рядом смерти.

Но здесь возникает интересное кольцо: вообще-то сема свежести связана с семой жизни. Если в данной модели мира свежесть связывается с миром смерти, это означает, что утверждается жизнь в смерти, жизненность смерти - иная форма существования, которая одна только и оказывается истинно жизнью, и которую представляет бабушка в анализируемом стихе.

"Тёмные звезды погасли"

Эту фразу можно интерпретировать так: когда занимается день подлинного чистого существования, ночь греха, ночь жизни рассеивается как дым. Смерть приходит как освобождение от цепей страстей.

"...Бабушка, этот жестокий мятеж  
В сердце моём - не от Вас ли?" -

Мятеж - восстание против общепринятого. Общепринято - жить. То есть поэт говорит о своей связи с миром смерти, о том, что Пришелец из иного мира оставил в сердце поэта частицу иного бытия (отметим, что слово "жестокий" - тоже из ряда смерти).

Может показаться, что такая трактовка слова "мятеж" надумана. Однако вот что пишет о своём понимании слова "мятеж" сама М. И. Цветаева в книге "Мой Пушкин": "...как Пушкину было не зачароваться Пугачёвым, ему, сказавшему и возгласившему:

Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъярённом океане,  
Средь грозных вод и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы".

Есть явление, все эти явления - дающее разом. Оно называется - мятеж, в котором начинается ещё и метель, и ледоход, и землетрясение, и пожар, и столько ещё не перечисленного Пушкиным и заключённое им в двоекратном:

Всё, всё, что гибелью грозит  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья -  
Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто среди волненья  
Их обретать и ведать мог.

Этого счастья Пушкину не было дано. Декабрьский бунт бледнеет перед заревом Пугачёва. Сенатская площадь - порядок и во имя порядка, тогда как Пушкин говорит о гибели и её блаженстве". [38]

Мятеж для Цветаевой - быть "бездны мрачной на краю".

Читатель может не поверить тому, что Марина Цветаева написала стихотворение о стремлении к возможности живого одновременно быть мёртвым - это граничит с патологией. Да, граничит. И у Цветаевой действительно, видимо, граничило.

Вот что она писала в книге "Живое о живом" о Черубине де Габриак:

"И последнее, что помню:  
- О суждено ль, чтоб я узнала  
Любовь и смерть в тринадцать лет!"

магически и естественно переливающейся с моим

"Ты дал мне детство, лучше сказки  
И дай мне смерть - в семнадцать лет!"

С той лишь разницей, что у нее суждено (смерть), а у меня - "дай".

Мандельштам, с его чутьём на семантические ряды, почувствовал, вероятно, эту особенность Цветаевой. Этим и объясняется, что в стихотворении, посвященном Цветаевой, он писал о ней:

... Не веря воскресенья чуду,  
На кладбище гуляли мы  
Ты знаешь, мне земля повсюду  
Напоминает те холмы.  
От монастырских косогоров  
Широкий убегает луг.  
Мне от владимирских просторов  
Так не хотелось на юг.  
Но в этой тёмной, деревянной  
И юродивой слободе  
С такой монашкой туманной  
Остаться - значит быть беде..."

Комментарии, думаем, излишни.

Подводим итоги. Некий обитатель мира мертвых приходит к поэту и трансформирует его природу. Следствие трансформации - неудержимое стремление к смерти, тоска по пространству Аида. Важно во всех смыслах, что поэт связан с пришельцем кровными узами - стало быть, изначально амбивалентен.

Известен ли какой-нибудь миф с аналогичным содержанием?

Да, и это целый комплекс мифов. Умершие предки являлись шаманам всех известных племен и народов и помогали им путешествовать по трем мирам.

Всё знание в мифологии идет из мира предков (мира мертвых).

Забавно, что если приглядеться к христианскому сюжету, где праведник рассказывает о царстве божьем, после чего слушающий стремится туда попасть, то и в нем явно проглядывает наша тема. А таких примеров, надо сказать, немало в апокрифах.

Собственно говоря, анализ завершен, мы выделили мифологему.

## АНАЛИЗ 2

- |  |  |
|--|--|
| 1. Мы ехали шагом,<br>Мы мчались в боях,<br>И "яблочко" песню<br>Держали в зубах<br>Ах, песенку эту<br>Доньне хранит<br>Трава молодая -<br>Степной малахит                 | 2. Но песню иную<br>О дальней земле<br>Возил мой приятель<br>В собою в седле<br>Он пел, озирая<br>Родные края<br>"Гренада, Гренада,<br>Гренада моя!"       |
| 3. Он песенку эту<br>Твердил наизусть...<br>Откуда у хлопца<br>Испанская грусть?<br>Ответь, Александровск,<br>И Харьков ответь:<br>Давно ль по испански<br>Вы начали петь? | 4. Скажи мне, Украина,<br>Не в этой ли ржи<br>Тараса Шевченко<br>Папаха лежит?<br>Откуда ж, приятель,<br>Песня твоя:<br>"Гренада, Гренада<br>Гренада моя". |
| 5. Он медлит с ответом,<br>Мечтатель-хохол:<br>- Братишка! Гренаду   | 6. Я хату покинул,<br>Пошел воевать,<br>Чтоб землю в Гренаде   |

- Я в книге нашел  
Красивое имя,  
Высокая честь -  
Гренадская волость  
В Испании есть!
7. Мы мчались, мечтая  
Постижь поскорей  
Граматику боя -  
Язык батарей  
Восход подымался  
И падал опять  
И лошадь устала  
Степями скакать.
9. Пробитое тело  
На землю сползло  
Товарищ впервые  
Оставил седло.  
Я видел, над трупом  
Склонилась луна  
И мертвые губы  
шепнули "Грена..."
11. Отряд не заметил  
Потери бойца  
И "Яблочко" песню  
Допел до конца.  
Лишь по небу тихо  
Сползла погода  
На бархат заката  
Слезинка дождя.
- Крестьянам отдать.  
Прощайте, Родные,  
Прощайте, друзья,  
"Гренада, Гренада,  
Гренада моя!"
8. Но "Яблочко" - песню  
Играл эскадрон  
Смычками страданий  
На скрипках времен.  
Где же, приятель,  
Песня твоя:  
"Гренада, Гренада  
Гренада моя?"
10. Да. В дальнюю область,  
В заоблачный плес  
Ушел мой приятель  
И песню унес.  
С тех пор не слышали  
Родные края:  
"Гренада, Гренада,  
Гренада моя!"
12. Новые песни  
Придумала жизнь.  
Не надо, ребята,  
О песне тужить,  
Не надо, не надо,  
Не надо, друзья...  
"Гренада, Гренада,  
Гренада моя".

М. Светлов "Гренада"  
Приступим к анализу.

1. "Мы ехали шагом,  
Мы мчались в боях  
И "Яблочко"-песню  
Держали в зубах..."
- Каждая из этих строк повторяет сему напряжённости. Причём, насыщенность этой семой возрастает в каждой следующей строке, пока не достигает апогея в образе зажатой в зубах песни. Сема напряжённости окрашена семой смерти, содержащейся в слове "бой". Образ песни "Яблочко" при этом тоже окрашивается семой смерти (через контекст). Мы знаем, что небывалая напряжённость неизбежно должна закончиться разрушением. И оно тут же проявляется в виде инверсионно-симметричного образа...
- "Ах, песенку эту  
Доныне хранит  
Трава молодая  
Степной малахит
- От напряжённости, скрипевшей зубами в предыдущем четверостишии, следа не осталось, она уничтожила сама себя. Лишь угасающую память (на угасание указывает слово "доныне") хранит молодая трава.
- Но ведь и она скоро заглохнет и исчезнет. Ведущая сема этого четверостишия - угасание, смерть. Мы видели, что и в предыдущем четверостишии напряжённость была связана со смертью. Там - смерть людей, здесь - смерть памяти. Сема твёрдости, содержащаяся в образе травы (травы - степного малахита), в данном контексте не реализуется. Зато сема зелени и хрупкости малахита и травы неизбежно включается в ряд образов, объединённых семой переходящести.
2. Но песню иную  
О дальней земле...
- Помните ряд одиночества, из которого мы конструировали четверостишие в главе 2? Все слова, входящие в эти две строки, взяты из этого ряда. В данном контексте они составляют ряд, сема которого - чуждость.
- ... Вozил мой приятель  
С собою в седле  
Он пел, озирая  
Родные края:  
"Гренада, Гренада  
Гренада моя"
- Вновь возникает сема напряжённости. Но она связывается не со смертью, а с жизнью. Это происходит отчасти потому, что упоминаются родные края [41]. С семой жизни связывается с этих строк у нас седло (лошадь). Образ песни "Гренада" также насыщается здесь семой жизни. (С семой жизни оказывается связана сема созерцания, которая содержится в слове "озирая"). При этом эмоционально весь ряд жизни окрашен также и семой чуждости миру, в котором истекают кровью люди (не будем забывать о том, что ряд напряжённости-смерти инверсионно-симметричен ряду напряжённости - жизни).
3. ...Он песенку эту  
Твердил наизусть...  
Откуда у хлопца  
Испанская грусть?
- Ведущая сема этого восьмистишия - сема чуждости, инородности того комплекса ощущений, который связывается с образом песни
- Ответь, Александровск,  
И Харьков ответь:  
Давно ль по-испански  
Вы начали петь?
- "Гренада". Может быть, покажется надуманным напоминание о том, что этот образ насыщен семой жизни, но:
4. Скажи мне, Украина,  
Не в этой ли ржи  
Тараса Шевченко  
Папаха лежит?  
Откуда ж, приятель,  
Песня твоя:  
"Гренада, Гренада,  
Гренада моя?"
- ...не только упоминается Светловым имя Тараса Шевченко, но и подчёркивается его кончина здесь, в этих же степях, которые буквально захлёстывает в данной модели стихия гибели, смерти. Песня "Гренада" чужда миру смерти - это явственно ощущается из процитированных строк.
5. Он медлит с ответом  
Мечтатель-хохол  
Братишка, Гренаду  
Я в книге нашёл  
Красивое имя  
Высокая честь  
Гренадская волость  
В Испании есть.
- Разорвём грамматические связи, и просто посмотрим на перечень слов. Медлительность, ответ, мечтатель, книга, красота, высокое, честь, братишка, найти, Испания, Гренада, волость. Возникает ряд тишины, досуга, созерцания. Ряд духовной медитации. Медлительность в словах "волость", "Медлит", "созерцание", в словах "мечтатель", "медлительность", "книга", "красота", "высокое", "имя", "честь", "нашёл". Конечно же, ряд созерцания входит в ряд жизни (медитация тесно связана с жизнью духовной), и мы это уже отмечали выше.

6. ...Я хату покинул,  
Пошел воевать...
- Хата - ряд жизни, все остальные слова - ряд смерти.
- ...Чтоб землю в Гренаде  
Крестьянам отдать.
- Ряд жизни.
- ...Прощайте, родные,  
Прощайте, друзья,  
Гренада, Гренада,  
Гренада моя.
- Динамика чередования рядов жизни и смерти, как вспышек черного и белого цвета, стремительно возрастает. "Прощайте" - ряд смерти, "родные", "друзья" ряд жизни. Образ песни "Гренада" принадлежит ряду жизни. В этом восьмистишии сема жизни подавляет сему смерти - насыщенность семой жизни явно больше, чем семой смерти.
7. Мы мчались, мечтая  
Постичь поскорей,  
Грамматику боя  
Язык батарей.  
Восход поднимался  
И падал опять,  
И лошадь устала  
Степями скакать.
- А здесь все образы предельно насыщены семой смерти: и стремление солдат научиться лучше вести бой, и впечатляющий образ недобитого восхода (восход - элемент ряда жизни), и усталость лошади (образ лошади, седла связан с жизнью), и степи, с которыми связана стихия смерти, как мы уже видели ранее.
8. Но "Яблочко"-песню  
Играл эскадрон  
Смычками страданий  
На скрипках времен...
- "Яблочко", как мы видели раньше, песня смерти. Эскадрон, смычки страданий, скрипка, время - и здесь текст заливают волны распада, смерти. Причем, насыщение этой семой достигает предела: игра на скрипке рождает музыку, акт рождения музыки (об этом пойдет речь в главе 8) насыщен семой жизни.
- Здесь же рождается не жизнь-музыка, а по сути смерть - жутковатая перестановка, картина мира приобретает мифологические черты, разворачивается в фантазмагорию. Маятник должен качнуться назад. Его движение в сторону мира небытия достигло предела.
- ...Где же, приятель  
Песня твоя:  
"Гренада, Гренада,  
Гренада моя?"
- Опять возникает ряд жизни, но ненадолго.
9. Пробитое тело  
На землю сползло  
Товарищ впервые  
Оставил седло.
- Торжество стихии смерти. Третий раз возникает образ лошади: седло упоминалось в восьмистишии 2 - как слово ряда жизни.
- Лошадь, уставшая скакать степями смерти (восьмистишие 7), и вот - осиротевшее седло, маятник должен начать движение обратно.
- Я видел - над трупом  
Склонилась луна  
И мертвые губы  
Шепнули: "Грена..."
- Луна часто используется как олицетворение смерти, мира мрака, стихии ночи. (Помните, например, у Лорки "Романс о луне, луне"). Луна - мир смерти, в котором растворяется человек. Но мир смерти, возникающий в этих строчках, совсем не похож на тот мир смерти - степи, который мы видели ранее - там смерть ассоциировалась со скрежетом зубным, с яростью, с напряжением, разрушающим все - и себя в том числе. Здесь же - умиротворение, спокойствие. И, более того, этот мир смерти связывается с жизнью, "Мертвые губы шепнули "Грена...". Плотские страсти остались в степях. Здесь иное.
10. Да. В дальнюю область  
В заоблачный плес  
Ушел мой приятель  
И песню унес  
С тех пор не слышали  
Родные края  
Гренада, Гренада,  
Гренада моя.
- Глубоким покоем дышат первые две строки. Их составляют слова, насыщенные семой тишины. Но ведь нам уже встречалась сема тишины. Помните, при выделении семы в восьмистишии 5 (...Гренаду я в книге нашел и т.д.).
- Из мира тишины возникает песня "Гренада" - то, что она чужая для мира степей, мы видели - в мир тишины она и уходит, и уводит с собой человека. А в стихе возникают опять образы ряда жизни - "Родные края", "Гренада", - но они вызывают иную эмоцию, уже знакомую нам эмоцию светлой печали. Мы видели ранее, что там, где возникало ощущение светлой печали, речь шла об утрате. Об утрате идет речь и у нас - не слышат родные края песни "Гренада". Ряд жизни потерял часть элементов, в него входящих.

Итак, подведем итоги: с песней "Гренада" связывался следующий комплекс ощущений: грусть, жизнь, чуждость (дальность), созерцание (тишина). И этот же комплекс ощущений оказывается теперь присущ миру "Заоблачного плеса". Однако тут возникает сложность: песня "Гренада" у Светлова насыщена, как мы видели, семой жизни, а принадлежит миру тишины, отличному от мира лирического героя. И когда она уходит в мир тишины, то этот мир оказывается миром смерти, причем в самый момент ухода песня вновь возникает в движении мертвых губ. Что это угасание песни или её рождение? Не является ли этот мир, в который она уходит, миром, из которого она пришла? И мир ли это смерти или какого-то иного, нечеловеческого существования?

Перед нами вычлененная мифологема: субстанция из мира смерти, временно существующая в мире людей и возвращающаяся в свою среду. Но это мифологема не единственная в стихотворении Светлова.

11...Отряд не заметил  
Потери бойца  
И "Яблочко"-песню  
Допел до конца.  
Лишь по небу тихо  
Сползла погода  
На бархат заката  
Слезинка дождя.

"Яблочко" - песня смерти вытесняет песню жизни "Гренада". Но и сама песня "Яблочко" уходит в небытие - её допели до конца, от неё не осталось и следа, только угасающая память, как мы видели ранее. Распад завершен.

Смерть уничтожила себя самое.

И завершается это абсолютное торжество в плотском мире - мире лирического героя интересным для нас образом: опять возникает тема тишины, тихой грусти (помните: "Откуда у парня испанская грусть?"). Тихая грусть связана с заоблачным плесом, и мы ещё раз в этом убедились.

Очень важно для нас то, что именно здесь появляется образ дождя, дождя, несущего жизнь всему живому, смывающему грязь и кровь.

На древнейших ритуальных сосудах Триполья можно увидеть изображение падающих потоков дождя - небесной воды, символа плодородия и залога воскрешения зерна - символа жизни.

Но в разбираемом стихе - замкнутой модели мира, эмоционально (через тему грусти) и небесным, заоблачным происхождением этот символ жизни связан с миром смерти, тем миром, которому присуща песня "Гренада".

Этот дождь, смывающий бархат заката слезами - предвестник того, что будет восход. Это - начало, зарождение ряда жизни. Дождь - и об этом пойдет речь в главе 8, должен занимать важное место в системе архетиповых представлений.

12. Новые песни  
Придумала жизнь  
Не надо, ребята,  
О песне тужить.

Не надо тужить - означает, по сути, не надо помнить. Мы вновь приходим к теме угасания памяти смерти, памяти, теме, впервые прозвучавшей в самом начале стиха. ("Ах, песенку эту доньше хранит/ Трава молодая и т.д.).

И ещё: новые песни рождаются, но мы уже видели, что и песни ряда жизни, и песни ряда смерти - равно уходят в небытие. Песня обречена на рождение и небытие в этой модели мира. И возникает ощущение цикличности бытия. Это ощущение подчеркивается концом стихотворения:

...Не надо, ребята,  
Не надо, друзья,  
Гренада, Гренада,  
Гренада моя.

Не надо помнить, а автор напоминает. Судьба "Гренады" накладывается на судьбу новых песен, на нашу судьбу. Помнил ли древний человек о своих соплеменниках, ушедших за черту горизонта? Помнит ли зерно о зерне прошлогоднего урожая? И да, и нет. Помнит в категориях мифа. Помнит о судьбе всеобщего зерна, всеобщего человека. Думается, что образ песни "Гренада" в данном стихе разрастается до всеобщего символа жизни. А цикличность рождения и смерти обнажает ещё одну мифологему: рождение, смерть и воскрешение вегетативных демонов урожая.

Наш анализ закончен.

Мы намеренно взяли за разбор методом выделения семантических рядов таких непохожих стихов: камерная "Бабушка" Цветаевой и известное гражданской тематикой стихотворение "Гренада". Нашей целью было показать, что независимо от социальной направленности стиха, задач, которые стояли перед его автором, стихотворение - если оно вызывает эмоции у читателя, должно быть структурировано в семантические ряды, и в нём должны соблюдаться законы симметрии, рассмотренные ранее.

Мы выскажем ещё одно предположение: каждой эмоции должна соответствовать своя мифологема. Если это предположение верно, тогда схема, которую мы привели на рис. 2, должна выглядеть несколько иначе.

Пространство художественных образов (ПХО) содержит в самой глубинной части пространство мифологических

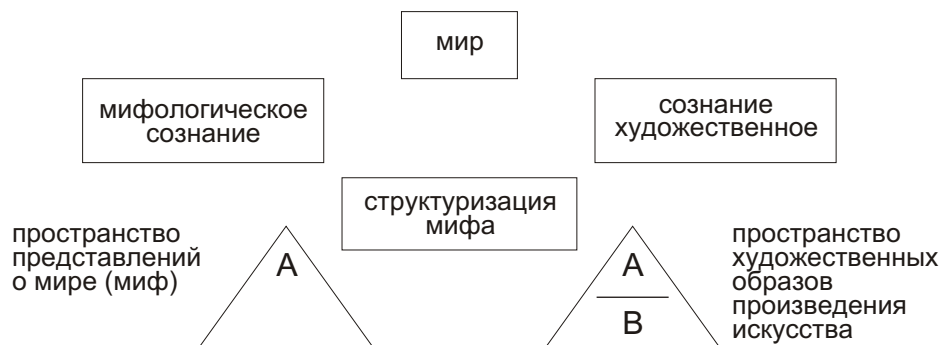


Рис. 3.

представлений о мире (ПХО обращено к читателю основанием).

Если разные произведения искусства вызывают одну и ту же эмоцию, то они апеллируют к одной мифологеме.

Так как наш анализ был направлен на обнажение вершинного треугольника А - части пространства художественных образов, то очень многие пласты художественного произведения, обозначенные на рис.3 в виде трапеции В, в том числе и пласты, связанные с социальной проблематикой, оказались ему недоступны. Это и естественно. Семантические ряды характеризовали состояние доисторического человека, которому социальные противоречия просто не были знакомы: он жил в доклассовый период истории.

Для анализа пластов художественного произведения, обозначенных на рис.3, как пространство трапеции В, существуют традиционные апробированные методы литературоведческого, искусствоведческого анализа.

В настоящей работе они не рассматриваются, так как достаточно хорошо известны.

На рис. 3 пространство художественных образов представляем в виде треугольника, вершина которого соответствует первомифу, скорее всего, уже недоступному исследователю.

Пространство треугольника А - развитие мифологических сюжетов представлений, результат дробления и развития первомифа.

Однако нам могут возразить: одно и то же произведение искусства вызывает у разных людей разные эмоции. О какой же привязке мифологемы к эмоции может идти речь?

Мы ответим следующим образом. В одном произведении искусства может содержаться множество мифологем. Но, вероятно, конкретный читатель из этого множества воспринимает одновременно лишь несколько.

В стихотворении "Гренада" мы выделили две мифологемы, но мы не можем утверждать, что исчерпали мифологемный пласт этого стиха.

Мифологические уровни произведения искусства, бесспорно, нуждаются в дальнейшем тщательном исследовании. Думается, что из двух произведенных анализов уже видно, какая благодарная и, к сожалению, не решённая задача - исследование мифологического содержания, насколько глубже и богаче воспринимается осознанное и на этом уровне их содержание.

Что же касается нашей схемы пространства произведения искусства, то она в свете выявленных фактов примет такой вид:

Пространство произведения искусства можно изобразить в виде трапеции ABCD. Любая точка верхнего основания ВС - вершина треугольника, подобного приведённому на рис. 3. В трапецию ABCD, оказывается, вписано множество таких треугольников, имеющих общее основание - каждый воспринимающий одновременно

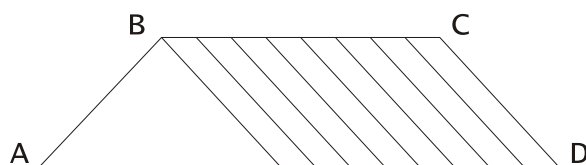


Рис. 4.

воспринимает одну мифологему или несколько, но не обязательно всё множество.

Мы не исключаем возможности, что множество мифологем, содержащихся в одном произведении искусства, есть результат распада одной прамифологемы, пока недоступной исследованию.

Сразу ответим на вопрос, который возникает у читателя: нет, ни Цветаева, ни Светлов не осознавали, что в их стихотворениях присутствуют мифологемы, как не осознавали закона семантических рядов.

Очевидно, мы имеем дело с неким общим глубинным свойством человеческого мышления, свойством, которое начинает управлять сознанием тогда, когда нарушается работа механизмов логической оценки информации, или процесс восприятия происходит без их участия.

Небезынтересно отметить, что мышление логически-структурированного состояния сознания тоже связано с группировкой понятий в семантические ряды.

Но семантические ряды эти принципиально иные. Идентификаторы этих рядов - не только эмоции, но и любые качества, понятия и процессы, любые закономерности окружающего мира (например, выделить из множества

натуральных чисел - подмножество чётных чисел - означает создать семантический ряд по семе чётности.

Изменённые состояния сознания, по крайней мере, одно из них, восходят к первичному мифологическому сознанию, к которому восходит и логически-структурированное состояние сознания.

Однако, кажется, только "логическое" сознание приобрело свойство строить семантические ряды по семам, не содержащим эмоций, что приводит к способности осознавать причинно-следственные связи и удивляться противоречиям (в мире чётких логических представлений нет места тому глубинному единству точечной симметрии и симметрии повтора, которое наблюдается в мире семантических рядов, создаваемых изменёнными состояниями сознания).

Но, если логическое сознание оперирует семантическими рядами, значит, и в мире господствующей логики велика роль свойства сознания испытывать внушение: раз есть семантические ряды, значит, повторяются какие-то семы, следовательно, симметрия повтора остается.

И это, вероятно, соответствует истине.

Представьте себе, что вы болеете. К вам приходит решивший разыграть вас сослуживец и сообщает, что вам повысили оклад. У вас нет оснований не верить ему: вы на хорошем счету у администрации, все планы выполняете в срок. Логические фильтры пропускают информацию. И вы обрадованы сообщением, вы переживаете внушённую вам реальность, как истинную.

Иными словами, вы верите. Все психологические состояния, связанные с верой, оказываются в конечном счете результатом внушения, а, следовательно - результатом структурирования представлений о мире в семантические ряды.

Таким образом, логическое состояние сознания в обыденной жизни сплошь и рядом переходит в гипнотическое состояние сознания. Это происходит в тех случаях, когда логические фильтры пропускают полученную "ложную" информацию.

Более того, логическое состояние сознания способно увеличить силу воздействия формулы внушения, благодаря способности устанавливать причинно-следственные связи, превращающиеся в элемент семантического ряда, образующего эту самую формулу.

То есть, логическое состояние сознания может быть использовано для усиления интенсивности переживания внушённой реальности.



## ИСКУССТВО СНОВИДЕНИЙ

Уже давно учёными, которые занимались проблемой сна, был замечен феномен тяготения спящего, так сказать, к стиховой стихии. Человек, который никогда не сочинял стихов, во сне начинает говорить в рифму. Как правило, это бессмыслица, но бессмыслица рифмованная. Известно, что во сне людям часто снится, что они пишут стихи, или просто снятся стихи, причём людям, которым и в голову не придет писать стихи наяву. Этот феномен получил даже название - эффект Кубла-Хана, по имени героя стихотворения, приснившегося Кольриджу.

Мы уже упоминали о том, что К. Юнгу удалось выявить в снах современных людей мотивы древних мифов. Мотивы древних мифов в нашей модели обнаруживаются в произведениях искусства, как было показано в главе 5.

Пространство мифологических образов и образов произведения искусства одинаково структурировано в семантические ряды. Механизм воздействия семантических рядов на сознание был рассмотрен в предыдущих главах.

Нельзя ли попытаться свести механизм воздействия сновидений и пространство образов сновидения с пространством представлений о мире, реализованном в мифе, пространством художественных образов, реализованном в произведении искусства, и механизмом воздействия семантических рядов?

Модель сновидения, которую мы будем строить в этой главе, основывается на представлении о стиховой природе сновидения. Сразу надо оговорить тот факт, что наша модель охватит не все виды сновидений. Во время сновидений логические фильтры отключены всегда, при этом некоторые сновидения могут генерировать новые связи и приводить к открытиям - вспомним знаменитый сон Д. И. Менделеева, в котором гениальный химик впервые увидел свою таблицу.

Мы не пытаемся анализировать подобные сны. Наша модель будет касаться лишь тех сновидений, от которых мы, например, просыпаемся по ночам в холодном поту. И мы исходим из посылки, что если сновидение - то есть смена монтажных кусков, вызывает у нас эмоции, то эта эмоция в нем у с н а сновидением. Но сначала - в который уже раз, предоставим слово В. Налимову:

"Сон как проявление изменённого состояния сознания. Работы З. Фрейда, по-видимому, дали первый толчок к серьёзному научному изучению природы сна. Значительно более широкий и глубокий подход к решению этой проблемы мы находим у А. Адлера [42]. Вот как кратко излагается его интерпретация природы сновидений в работе Д. Фаулкеса: [43]

1. Мысли дневного и сновиденческого сознания не являются полностью несовместимыми друг с другом, мы должны признать существенную непрерывность всех форм мысли... (стр. 122).

2. Побуждениями сновидений не всегда и даже не часто являются сексуальные мотивы или мотивы враждебности, не чаще, чем эти мотивы доминируют в дневных мыслях. Адлер настаивает на том, что сон не может быть в противоречии с дневной жизнью, он всегда согласуется с дневным стилем жизни. Адлер также, как и Фрейд, полагает, что мы видим сон, когда чем-либо обеспокоены. Нам снятся сны только, если во время сна нас гнетут неразрешённые проблемы дневной жизни, которые Ульман [44] назвал болевыми точками".

Задача сновидений - встретить эти проблемы и попытаться их разрешить. Беспокоящее "нечто", вызывающее наши сны, есть, таким образом, проблемы нашей сознательной жизни, проблемы, которые подавляются и остаются невидимыми для бодрствующего индивида... (стр. 121).

3. Сырьё для сновидений берется из воспоминаний о прошлом, чувственном опыте, особенно из остаточных явлений. Но... эти остаточные явления важны сами по себе как представители дневного сознания... (стр. 121).

4. ...Во время сновидений мы используем те образы и эпизоды, которые лучше всего согласуются с нашим стилем жизни и лучше всего выражают существующие проблемы (стр. 122).

Концепция Адлера представляется весьма реалистической. И, что особенно важно здесь для нас, она подчеркивает связь и преемственность, существующую между дневным, логически структурированным сознанием и свободно текущим ночным сознанием" [45].

Эта цитата нуждается в небольших комментариях.

1. В настоящее время установлено, что сновидение возникает во время фазы так называемого "быстрого сна". Фаза "быстрого сна" сопровождается подергиванием губ, рук, ног, движениями глазного яблока. Продолжается эта фаза очень недолго - несколько секунд. Человек, сон которого продолжается 8 часов, успевает войти в фазу "быстрого сна" за эти 8 часов три-четыре раза.

Фазы быстрого сна возникают через приблизительно равные промежутки времени у всех людей каждый раз, когда они спят.

Сновидения запоминаются только в том случае, когда человек просыпается во время или сразу после фазы "быстрого сна". В противном случае сновидение будет недоступно дневному сознанию.

Сны видят все люди, каждую ночь. Те, которые уверены, что спят без снов, на самом деле видят сны, и они признают это, если их будить по время "быстрого сна". Такие эксперименты проводились неоднократно и с одинаковым результатом.

Если во время сновидения снимать энцефалограмму спящего человека, то периодам "быстрого сна" будет соответствовать особый ритм колебаний энцефалограммы (так называемые альфа-ритмы). Поэтому по энцефалограмме можно точно сказать, когда человек видит сон.

Если лишить организм периодов "быстрого сна" (будить человека всякий раз, когда на энцефалограмме возникают альфа-ритмы), то человек уже через неделю окажется на краю физической гибели.

Поэтому утверждение Адлера о том, что сны снятся только тогда, когда нас гнетут неразрешённые проблемы дневной жизни, кажется сомнительным: либо эти проблемы гнетут нас всегда - тогда оно недоказуемо, либо оно неверно - ведь мы видим сны каждую ночь.

2. Всё содержание предыдущих глав подводит нас к тому, что ночное сознание в нашей модели сновидения не будет свободно текущим: как и логическое состояние сознания, оно окажется структурировано, но структурировано

семантически, в семантические ряды. Впрочем, мы забежали вперед.

А. Адлер утверждает, что сырьём для сновидений являются отрывочные куски воспоминаний. Но в сновидение эти куски попадают не случайно, а подвергаясь некоему отбору: они должны лучше всего выражать существующие проблемы.

Эти проблемы приходят в сновидение из дневного сознания, так как мышление непрерывно.

Теперь попытаемся изложить мысли Адлера в тех терминах и понятиях, которые мы используем:

Существует генетически заданный механизм отбора воспоминаний в сновидение.

Мы знаем, что существует некий механизм оценки и отбора слова в стихотворение по критерию насыщенности слова нужной семой. Именно этот оценочный механизм определяет качество стихотворения.

Механизм отбора в сновидение отрывочных кусков воспоминаний в нашей модели аналогичен механизму отбора слов в стихотворение. Мы входим в ночное состояние сознания с некоей эмоцией, вынесенной из дня. Механизм отбора осуществляет перебор всех воспоминаний, образующих семантический ряд, идентификатором которого является вынесенная из дневного сознания сема (эмоция). Одним из обязательных критериев отбора служит получение в итоге оптимального содержания нужной семы в сновидении, а следовательно, качественная реализация формулы внушения.

При таком подходе структура пространства сновидения оказывается идентичной структуре произведения искусства и мифа. Становится понятно, почему в сновиденческом состоянии сознания не осознаются противоречия - по той же причине, что и в шаманском стихе. Становится ясно, что логика сновидения - логика семантического ряда. Если нам в сновидении надо переместиться с места на место, то перемещение выполнится на чём угодно - от помела до ракеты, и нас не удивит необычность способа перемещения, даже если переместиться-то надо было всего в соседнюю комнату. Потому что важна сама сема перемещения, а образ перемещения обусловлен не логикой, не целесообразностью, а тем, какова его насыщенность нужной семой, тем, насколько образ с данной насыщенностью укладывается в лауну насыщенности, которую надо заполнить для того, чтобы оптимально реализовать формулу внушения.

И тут нельзя не заметить, что ведь и слово - это, в сущности, не что иное, как воспоминание (когда мы слышим слово, то его значение надо вспоминать). Только воспоминание общее для всех. Но если рассматривать слово как воспоминание, то наш алгоритм создания сновидения включает в себя как частный случай алгоритм создания стихотворения.

Механизм отбора слов в стихотворение и образов в сновидение оказывается одним и тем же.

Пространство образов сновидения оказалось структурировано так же, как пространство образов шаманского стиха.

Это можно проиллюстрировать рисунком.

Пространство художественных образов произведения искусства:

Треугольник А - пространство мифологических представлений о мире.

Трапеция В - пространство семантических рядов, непосредственно смыкающееся с мифом и воздействующее на сознание человека в обход логических фильтров.

Трапеция С - пространство, воздействующее на эмоции через разум.

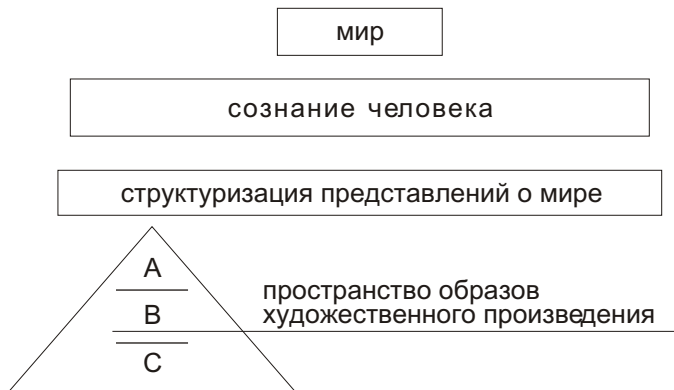


Рис. 5. Пространство художественных образов произведения искусства.

Пространство сновидений и пространство шаманского стиха должно состоять из треугольника А и трапеции В.

Поэтому-то К. Юнг и удалось вычленить в снах современных людей мотивы древних мифов.

Таким образом, в нашей модели сновидение человека выступает как подлинная творческая деятельность, которая по сути ничем не отличается от процесса создания стихотворения, шире - произведения искусства.

Мы знаем, что механизм отбора и оценки слов у разных людей работает неодинаково: у одних точнее, у других хуже. Отсюда вытекает, что и качество сновидений у разных людей должно быть неодинаково.

Применительно к сфере сновидений можно сказать, что точно так же, как бывают гениальные поэты и гениальные стихи, между нами бродят гениальные сновидцы, видящие гениальные сновидения (вспомним

отношение древних к пророческим снам).

Отсюда также следует, что некоторые законы, уже выделенные в произведениях искусства, можно переносить на сновидения. На наш взгляд, сновидение правомерно оценивать как жанр, доступный, к сожалению, только самому сновидцу, в силу того, что воспоминания, которые для него значат очень много, для других не означают ничего [46]. Но отсюда также следует, что некоторые законы, уже выделенные в сновидении, можно переносить на произведения искусства. Чтобы пояснить, что имеется в виду, приведем обширную цитату из романа Ж. П. Сартра "Тошнота" [47]:

"...И вот о чём я подумал: чтобы самое банальное событие превратилось в приключение, вы должны (и этого вполне достаточно) начать о нём рассказывать. Именно это одурачивает людей. Любой человек - рассказчик

историй, он живёт в мире своих рассказов и рассказов других, и всё, что происходит с ним, он видит через призму этих рассказов, и он старается прожить жизнь так, словно рассказывает одну большую историю...

...Пока вы просто живёте, ничего особенного не происходит. Меняются декорации, приходят и уходят люди, вот и всё. Ничего не начинается. Дни ползут за днями без всякого ритма и смысла, в бесконечной монотонной последовательности.

Такова жизнь. Но все меняется, когда вы начинаете рассказывать о жизни, никто не замечает этой перемены: это можно доказать тем, что люди называют некоторые истории правдивыми. Как будто вообще бывают правдивые истории; события происходят одним образом, а мы начинаем рассказывать о них совершенно иначе. Например, вы вроде бы начинаете рассказывать с самого начала: "Был чудный осенний вечер. Это было в 1922 году. Я тогда был клерком у нотариуса в Маромме". А на самом деле вы начали с самого конца. Он незримо присутствовал в вашем рассказе, и именно он заставил вас выбрать для начала такие пышные слова. "Я пошел прогуляться. Сам того не замечая, я вышел из города, мои мысли были заняты денежными затруднениями". Если взять это предложение отдельно, само по себе, оно просто означает, что человек был озабочен, угрюм, ему и не снилось никакое приключение - как раз то состояние, в котором мы не замечаем, что происходит с нами. Но и тут незримо присутствует конец, все изменяя. Для нас человек стал героем какой-то истории. Его угрюмость, его денежные затруднения мы принимаем ближе к сердцу, чем собственные, все они видятся нам в свете будущих страстей. История разворачивается с конца: мы не перескакиваем легкомысленно с одного события на другое, не нагромождаем эпизоды хаотически, все они стянуты концом истории, который выстраивает их в строго определенном порядке, и каждый последующий эпизод истории заставляет всплывать какой-то предыдущий: "Была ночь, улица была пустынна". Эта фраза брошена как бы между прочим, она кажется ненужной, но мы не позволяем себе так думать и откладываем её "на потом". Это такой элемент информации, ценность которого мы сможем определить впоследствии. И мы чувствуем, что герой переживает все события этой ночи, как предвестники, как обещания каких-то будущих событий, или, что герой воспринимает только такие события, оставаясь слепым и глухим ко всем прочим, которые не сулили приключения. Мы забываем, что никаких будущих событий пока нет, что человек просто шёл по улице ночью, ни о чём не подозревая, и, хотя ночь могла предложить ему множество сюрпризов, он был лишён возможности выбрать.

Я хотел, чтобы события моей жизни следовали друг за другом, как в воспоминаниях о жизни. Вы тоже можете попытаться поймать за хвост птицу времени".

Этот отрывок из Сартра тесно связан с кругом проблем, нас интересующих. По сути дела Сартр говорит следующее:

1. События в рассказе должны быть упорядочены, а в жизни они не упорядочены (то есть пространство рассказы структурировано).

2. Конец в процессе создания рассказа предшествует началу и определяет отбор слов (то есть семантический ряд слов-образов можно составить только тогда, когда известна сема - идентификатор ряда).

3. Ничего особенного не означающие образы в контексте своего семантического ряда нагнетают напряжение (запоминаются на потом), то есть сема-идентификатор, в них содержащаяся, воспринимается читателем задолго до реального конца рассказа.

4. Нельзя правдиво рассказать о реальном событии, так как, рассказывая, мы неизбежно структурируем пространство образов рассказа, тем самым искажая пространство, в котором реальное событие происходило, и которое не было структурировано так, как оказалось в рассказе.

5. Наличие семантических рядов неизбежно влечёт за собой обратное течение времени в пространстве образов произведения искусства (для того, чтобы создать семантический ряд, надо знать сему-идентификатор. Она оказывается первична, а семантический ряд вторичен).

Первые три вывода Сартра повторяют положения, уже изложенные нами в главах первой части.

Четвертый вывод вытекает из представлений о пространстве образов произведения искусства, развернутых в предыдущей главе.

Нас интересует пятый вывод, общий вывод об обратном течении времени. Попробуем перенести этот вывод в сферу сновидений:

Представьте себе, что вы видите сон. В ваш сон врывается звонок будильника. В сновидении он трансформируется в колокольный звон. Но прежде, чем вы его услышите, вы увидите ряд эпизодов, которые свяжут фабулу вашего сна, уже развернутую к тому моменту, когда зазвонил будильник, с колокольным звоном, в который звонок будильника преобразовало сновидение. На самом же деле, сначала вы восприняли звонок, а эпизоды-связки были созданы вашим новым сознанием после того, как звонок был воспринят. То есть в вашем сновидении время тоже течет вспять. Этот феномен ученые отмечали неоднократно. Вероятно, надо говорить о том, что время течет вспять не постоянно, а скачками. Мы имеем в виду следующее: если после звонка будильника вас похлопать по руке, это тоже каким-то образом войдёт в сновидение, возможно, после связующих эпизодов, но и связующие эпизоды, и самое преобразованное похлопывание все-таки последует за "будильниковым" набором эпизодов.

Мы попытаемся построить модель обработки сигнала, учитывающую все перечисленные факторы и объясняющие их с позиций генерации семантических рядов.

Очевидно, что между фиксацией сигнала органами чувств и моментом, когда сигнал становится доступен "ночному" сознанию (попадает в сновидение и просматривается сновидцем), проходит некий промежуток времени, во время которого сигнал подвергается обработке и подготавливается к восприятию его сознанием. Очевидно, что эта обработка существенно отличается при "дневном" восприятии сигнала: ночью мы не осознаем сигнал сам по себе, но только его сновиденческую трансформацию.

Схематически процесс восприятия сигнала в нашей модели изображен на рисунках 6а и 6б.

Днём сигнал поступает в сознание практически в том виде, в каком был воспринят органами чувств [48]. (Рис. 6а).

Во время сна сигнал поступает в сознание в трансформированном подчас до неузнаваемости сновидением виде (рис. 6б).

Попав в "прихожую", сигнал не поступает сразу в сознание, так как доступ к сознанию заблокирован. Вместо того, чтобы поступить в сознание, сигнал попадает в "генератор сновидений", где и обрабатывается. "Генератор сновидений" уже настроен на определенную эмоцию. Поступивший сигнал связывается с каким-нибудь воспоминанием по одной из основных сем, связанных с сигналом (звон будильника с колокольным звоном, например, по семе "звон"). Из воспоминаний же вылущивается насыщенность заданной эмоцией.

Мы помним, что в нашей модели оптимальная реализация формулы внушения сна зависит от оптимального насыщения пространства сна оптимально колеблемой семой. Но часть пространства сна была уже заполнена к моменту восприятия сигнала. Поэтому, оттого, колебалась ли сема ранее, зависит место в сновидении, которое займёт воспоминание, вызванное воспринятым сигналом.

Изменяет ли данный сигнал течение сна, отменяя концовку сновидения и заменяя ее на новую, в которой выступает трансформированный сигнал, или все готовые эпизоды просматриваются, после чего сон удлиняется на несколько монтажных кусков, мы сказать не можем. Но ясно одно: воспоминание, порожденное сигналом, может "вписаться" в сон непосредственно за

готовым монтажным куском-воспоминанием (естественно, что монтажный кусок при этом должен завершать синтагму "фразы" сна, если позволительно употреблять лингвистические термины применительно к ночному сознанию).

Во всех остальных случаях между готовым ранее набором монтажных кусков и трансформированным в воспоминание сигналом поместится дополнительный набор монтажных образов-воспоминаний, сгенерированных позднее, чем воспоминание, вызванное сигналом.

Но и в тех случаях, когда эпизоды-связки попадают в сновидение, и в тех случаях, когда эпизодов-связок не возникает, время в

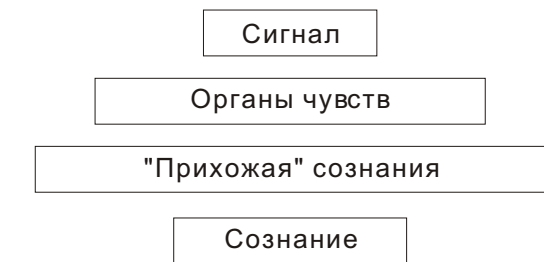


Рис. 6а. Дневное восприятие сигнала.



Рис. 6б. Восприятие сигнала ночным сознанием.

сновидении течет вспять, так как конец (эмоция) предшествует началу (определяет отбор эпизодов).

Таким образом, аналогия между механизмами создания шаманского стихотворения и сновидения в нашей модели оказывается достаточно, на наш взгляд, глубокой и убедительной.

Построенная нами модель позволяет высказать довольно интересное предположение, неоднократно, впрочем, декларировавшееся самими художниками: творческая деятельность, на самом деле, удовлетворяет некую жизненно необходимую потребность (напомним о том, что организм, лишенный фаз "быстрого сна", уже через неделю оказывается на краю гибели от нервного истощения).

Впрочем, это предположение справедливо только в том случае, если считать главной целью фазы "быстрого сна" создание сновидения, реализацию формулы внушения, то есть то, что сближает сон с художественным творчеством.

Мы настолько мало знаем о природе сновидений, что не можем отвергнуть другую возможность: истинное значение фазы "быстрого сна" совсем иное, а компоненты художественного творчества случайны и лишь сопутствуют некоторым факторам, удовлетворяющим жизненно-важные потребности.

Тогда рождение искусства будет рассматриваться не как возникновение необходимой для человека способности, а как результат непонимания древними причинно-следственных связей (попытка удовлетворять какие-то интуитивно жизненно-важные потребности, используя одно из вторичных сопутствующих явлений, сопровождающих удовлетворение данных потребностей. Сопутствующие факторы (сновидение) при этом принимаются за первопричину).

На наш взгляд, нечто подобное привело к возникновению обрядов инициации.

В заключение подчеркнём, что материал, касающийся природы сна, изложенный в этой главе, ни в коей мере не претендует на полноту информации, и что все выводы и предположения, которые мы делали, касались ограниченной стиховой модели сновидения, в которой мы попытались выявить некоторые общие свойства изменённых состояний сознания.

## ОБРАТНОЕ ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

В главе 5 была затронута проблема соотношения мифологического и художественного состояний сознания.

В главе 6 мы выдвинули тезис обратного течения времени в пространстве художественных и сновиденческих образов, если это пространство структурировано семантическими рядами.

Так как в нашей модели пространство художественных образов и сновидений всегда структурировано семантическими рядами, и так как мифологическое пространство и пространство мифологических представлений о мире тоже всегда структурировано семантическими рядами, то напрашивается вывод: в нашей модели человек мифологической эпохи должен был воспринимать время текущим от будущего к прошлому. Как это ни парадоксально, востоковеды реконструировали следы именно такого отношения к времени в Древнем Шумере и Вавилоне.

Вот что пишет по этому поводу И.С.Клочков, посвятивший исследованию древневавилонских представлений о времени специальный очерк [49].

"Прошлое во всё служило примером для подражания, постоянно находилось перед умственным взором древнего человека.

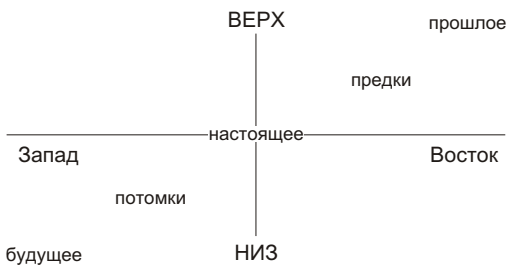
Психологически вавилоняне, как и шумеры, были ориентированы во времени на прошлое. Если для современного человека "смотреть в будущее" значит "смотреть вперед", то шумер или вавилонянин, глядя вперед, видел прошлое; будущее лежало у него за спиной. Данные языка подтверждают такую ориентацию, хотя, конечно, следует помнить, что в языке могут сохраняться чисто словесные формулы уже преодоленных представлений. Прошлое по аккадски - UM PANI (досл. "Дни лица/переда"); будущее - ANRATU (образовано от корня HR со значением "быть позади"). ANRATU означает также "потомство".

Интересны образования от корня WRK с общим значением "находиться/двигаться сзади": W(ARKU) - "оборотная сторона", "Зад", "Позднейший", "Будущий", За: "Позади", "После"; ARKA - "вперед", ARKIS - "назад".

Еще два примера: PANA - ""прежде" (досл. "у лица"), INAVAHAR - "прежде" (досл. "впереди") (стр. 28-29).

"Обнаружив соответствие "прошлое" - "то, что впереди", "будущее" - "то, что позади", трудно удержаться от соблазна поместить временной вектор в пространственную сеть координат, то есть попытаться понять связь понятия "прошлое" и "будущее" с понятием - "верх", "низ", "север", "юг", "восток", "запад". Построение такой модели - наиболее искусственная и спорная часть нашей реконструкции, однако, всё же она оправдана: существование определенных связей между направлением в пространстве и временем у вавилонян не подлежит сомнению.

"Прошлое - то, что перед лицом - перед мы связываем с понятием "восток" (акк. SADU: общ. сем. QDV "древний/восточный", ср. акк. "прошлый год" - SADDAQDI/A (M) < SATTU + QDM > и через него с понятием "верх"; возможно также, что образования от корня HR помимо значений "быть позади", "будущее" имеют и значение "запад". В графическом виде нашу реконструкцию можно представить следующим образом:



Разумеется, подобная модель время-пространственной ориентации носит самый гипотетический характер (стр. 162-163).

Итак - движение во времени в модели Клочкова - восхождение от будущего к прошлому. Гипотеза И. С. косвенно подтверждается восприятием времени в сновидении.

И. С. Клочков обращает внимание на то, что обращенность в прошлое свойственна культурам древности и средневековья, и высказывает предположение, что психологический поворот "лицом к будущему" начался, очевидно, в середине тысячелетия до н. э. под влиянием мессианских учений и эсхатологических ожиданий, что привело к переносу внимания на будущее. Завершился же он в новое время.

Нам кажется, что процесс переориентации во времени связан не столько с мессианскими учениями, сколько с появлением (открытием?)

иных форм сознания, отличных от мифологического и обладающих логическими фильтрами (собственно, мессианские учения - следствие появления логического мышления).

Этот процесс не завершился в новое время, так как и сегодня, стоит нам окунуться в мир сновидения или художественного вымысла, мы не отдавая себе отчета, воспринимаем время текущим вспять.

Можно говорить о временной переориентации "логического сознания". Она, вероятно, завершилась на рубеже II-III веков нашей эры. Этот период, как мы дальше увидим, вообще период глобальных перемен: именно к III веку умирает красноречие, забывается магия слова, завершается эпоха, которую в следующей главе мы назовем "эпохой перволчка".

## ЭПОХА ПЕРВОТОЛЧКА

Выдающийся русский путешественник и ученый Н. Н. Миклухо-Маклай, как известно, долгое время жил среди папуасов, изучая их нравы и обычаи. Именно Миклухо-Маклай одним из первых обратил внимание на странный феномен: туземцы воспринимали слова совсем иначе, чем европейцы. Для европейца слово - только слово. Для папуаса слово было равнозначно действию. Даже в том случае, когда информация, которую несли слова, была заведомо ложной, она вызывала интенсивное переживание комплекса ощущений, с ней связанных. Причем, как правило, папуасы были очень немногословны. Фразы их речи часто состояли из одного слова.

Сегодня исследователь может уверенно утверждать, что всё, сказанное выше, относится ко всем известным племенам, находящимся на примитивной ступени развития.

Многословие индейцев стало нарицательным. Мы помним удивление европейцев, столкнувшихся с феноменом индейского красноречия, сопровождавшимся очень серьезным, почти суеверным отношением к слову.

Похоже на то, что слово для современного дикаря означает гораздо больше, чем для европейца.

Мы помним, что во времена античности красноречие ценилось очень высоко. История донесла до нас имена великих ораторов Афин и Рима, чьи речи воздействовали на слушателей почти также сильно, как речь индейского вождя на его сородичей. Но изощрённые речи античных декламаторов строились уже с учетом требований декламации и знания софистики.

Мы знаем, когда красноречие умерло. Знаем, благодаря мудрецу Тациту, на глазах которого исчезали ораторы - исчезали, так и не дождавшись смены.

Тацит чувствовал, что смерть красноречия указывает на начало новой эпохи. Мы назовем эту эпоху эпохой утраченного первотолчка.

Итак, восстановим линию развития феномена красноречия, вернее, тот отрезок этой линии, который доступен историку:

1. Слово вызывает интенсивное переживание, воспринимается как реальность. Логические фильтры выключены.
2. Для того, чтобы вызвать интенсивное переживание у слушающих, необходимо искусно строить речь. Умение выступать с речами котируется так высоко, что имена лучших ораторов попадают на скрижали истории.
3. Искусство красноречия умирает вместе с миром античности.

В предыдущих главах мы говорили о том, что если человек переживает иллюзорную реальность как истинную, значит, человеку иллюзорная реальность внушена.[50] Внушение? Но для того, чтобы возникло внушение, необходим повтор, ритм, семантический ряд.

Если одно слово вызывает у папуаса мощное гипнотическое состояние, то в самом акте произнесения слова должен быть скрыт повтор того психического состояния, которое внушается. Мы думаем, что повтор имеет место. Он должен заключаться в том, что набор звуков (План Выражения слова) вызывает то же психическое состояние, что и сема, которая за этим набором звуков закреплена (План Содержания слова) [51].

Но здесь мы оказываемся на очень скользком пути. В настоящее время в лингвистике и философии принято считать, что план содержания и план выражения слова (поле значений слова и набор звуков, идентифицирующий это поле значений) связаны случайной связью, и потому в разных языках одно и то же понятие обозначается разными наборами звуков. Более того, одним и тем же набором звуков в разных языках могут обозначаться совершенно разные понятия. Да, все это так. И это положение справедливо. Но справедливо для языков, прошедших долгий путь развития. И то с некоторыми оговорками, речь о которых пойдет ниже.

Выдающиеся мыслители древности, принадлежащие к разным эпохам, жившие в разных местах, в один голос заявляли о том, что связь между словом и понятием не может быть случайной. Прислушаемся к их голосам. Они жили ближе к эпохе первотолчка и, может быть, свойства, позволившие человечеству создать язык, были ещё не полностью утрачены ко II-III веку до нашей эры, рубежу, который разделяет эпохи живого и мёртвого красноречия.[52]

### 1. Ветхий Завет:

"...Господь Бог образовал из Земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел их к человеку, чтобы видеть, как он назовёт их...

... И нарёк человек имена всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым, но для человека не нашлось помощника, подобного ему". (Бытие, книга 3, 19-20).

### 2. Высказывания Конфуция:

"...Я передаю, а не создаю..."

Учитель сказал: "Я хотел бы не произносить слова". Цзы-гун сказал: "О учитель, если не будет слов, то что наши ученики передадут?". Учитель сказал: "А какие слова у Неба? Идут /сменяясь/ времена года, рождаются вещи. Какие слова у Неба?" "...Если имена неправильны, слово не соответствует /сути вещей/. Если слово не соответствует /сути вещей/, то дела не могут вершиться успешно". (по Лунь-Юю 153)

### 3. Платон...

"Сократ: ...Давать имена нужно так, как в соответствии с природой следует давать и получать имена, и с помощью того, что для этого природою предназначено, а не так, как нам заблагорассудится... Таким образом, не каждому человеку, Гермоген, дано устанавливать имена, но лишь такому, какого мы называли творцом Имени. Он же, видимо, и есть Законодатель. Таким образом, бесценнейший мой, Законодатель, о котором мы говорим, тоже должен уметь воплощать в звуках имя, причем, то самое, которое в каждом случае назначено от природы".



Мы привели цитаты из трёх классических книг, каждая из которых представляет собой свою историческую культуру. Это Ветхий Завет, за которым встает мир степных кочевников, это "Диалоги" Платона, рожденные в недрах бесценнейшей античной культуры, каноническая книга древнего Китая "Лунь-Юй".

Аналогичный взгляд на зависимость слова и понятия существовал в древней Индии [54].

Иудейская степь, древняя Индия, Китай, Афины. Четыре великих духовных источника древности.

И одно и то же понимание связи между словом и миром.

Последователи Конфуция создали даже школу исправления имён. Они вслед за учителем считали, что когда-то слово однозначно воплощало вещь. Но с тех пор связь исказилась и утратилась, и необходимо восстановить гармонию. Нужно исправить слова так, чтобы они снова соответствовали вещам. Исправить слова было необходимо, так как "если имена неправильны, то слова не имеют под собой основания, если слова не имеют под собой основания, то дела не могут осуществляться. Если дела не могут осуществляться, то ритуал и музыка не процветают.

Таким образом, мы видим, что сама по себе идея жёсткой связи между планом выражения и планом содержания, мягко говоря, не нова.

Сегодня, благодаря исследованиям ленинградских нейрофизиологов института им. Бехтерева, эта старая концепция обретает неожиданное подтверждение. Мы уже говорили о том, что удалось установить факт, важность которого для лингвистики и философии трудно переоценить: одна и та же клетка мозга реагирует на раздражение звуком, семой, рисунком.

И это подтверждает наше предположение о том, что в единичном акте произнесения слова может быть скрыт повтор семы.

Очевидно, в силу каких-то причин (возможно, благодаря меньшему информационному шуму в клетках головного мозга), сознание человека, стоявшего на примитивной степени развития, более восприимчиво к повторам семы, чем сознание цивилизованного человека.

Мы попытаемся выдвинуть модель происхождения и развития языка, вытекающую из понимания возникновения языка как разновидности творческой деятельности, связанной, как мы видели выше, с механизмом семантических рядов, а также вытекающую из того факта, что на очень ранней ступени развития, той ступени, на которой остановилось развитие первобытных папуасских племен, единичный акт создания (произнесения) слова одним человеком вызывал у его собеседника очень сильный гипнотический эффект: слово было равно действию. В нашей модели этот эффект достигался благодаря тому, что и звук и сема действовали на одни и те же нервные центры, как это показано на рис. 7.

Вероятнее всего, те центры, на которые синхронно воздействовали оба плана слова, были центрами возбуждения эмоций. Естественно, что, кроме центра определенной эмоции, слово могло возбуждать и другие центры, но

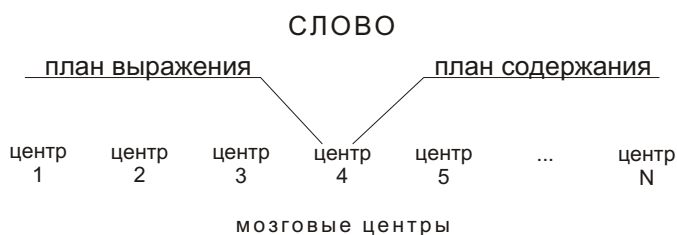


Рис. 7. Разные уровни слова вызывают возбуждение одного и того же центра мозга.

синхронно, мы подчеркиваем, синхронно, всеми уровнями слова, всё-таки в нашей модели должны раздражаться именно центры эмоций, то есть те центры, на которые могут воздействовать разные звуковые комбинации, не несущие никакой семантической нагрузки, кроме эмоциональной. В результате возникало внушённое психическое состояние, переживание внушённой реальности.

Итак, в нашей модели образования языка за тем или иным явлением действительности должен был закрепиться не любой набор звуков, но единственный, или один из нескольких, вызывающих у человека ту же эмоцию, то же психическое состояние, что и называемое явление действительности.

Именно эмоция выполняет функцию жесткой связи между планом выражения и планом содержания [55].

Но в принципе, любое явление действительности может вызывать противоположные эмоции, и противоположные эмоции переходят одна в другую (опять инверсионная симметрия).

Представлению о каждом предмете соответствует свое эмоциональное поле, и можно говорить о контекстной реализации эмоции и об априорных значениях образа, подобно тому, как мы это делали для слова.

Очевидно, именно априорное эмоциональное представление о данном явлении определяло выбор звуков для его идентификации. Однако как быть с тем фактом, что у разных людей с одним и тем же предметом может априорно связываться противоположный спектр эмоций? Отсюда вытекает, что для того, чтобы набор звуков соответствовал эмоции, вызываемой данным объектом, кроме точности подбора звуков (вероятно, не все люди одинаково хорошо подбирали звуки под эмоцию), необходим ещё некий стимул, некий фактор, который бы побудил слушающих не удовлетворяться подставкой к эмоции, вызываемой воспринятым набором звуков, своего априорного представления об объекте, наиболее этой эмоции соответствующим. Необходим некий фактор, побуждающий человека стремиться понять, что стоит за звуковой комбинацией, произнесённой другим человеком.

Об этом стимуле речь пойдёт позднее. Пока отметим лишь, что в нашей модели соответствие связке-эмоции плана выражения и плана содержания слова есть необходимое, но недостаточное условие рождения слова. Для нас пока важно, что мы опять имеем дело с эмоцией, по сути дела - с семантическим рядом (план выражения и план содержания слова образуют ряд с идентификатором - семой-эмоцией). В принципе акт рождения слова представляет собой процесс создания формулы внушения. В нашей модели основной критерий, прилагаемый к формуле внушения слова, - оптимальная насыщенность слова эмоцией. План выражения слова и план содержания слова образуют семантический ряд. Умение строить оптимальную формулу внушения из семы и комбинации звуков должно было быть одним из необходимых качеств, требуемых от "Властелина Имени", "Всеобщего Ремесленника".

Рождение языка в данной модели обусловлено, в частности, способностью нашего сознания строить семантические ряды и подвергаться внушению. Однако способность эта могла привести к возникновению слова, но

не могла сохранить связку-эмоцию.

Любая реакция на любой предмет изменяет психическое состояние человека. Существенно, что далеко не все предметы и явления окружающего мира в нашей модели должны были вызывать реакцию человека эпохи рождения языка.

Вспомним, что, когда турист начинает восхищаться красотой какого-нибудь утёса, местный житель пожимает плечами: он не замечает особенности этого утёса, вообще его не замечает. Происходит нечто похожее на эффект семантического насыщения.

Вероятно, человек реагировал на предметы и явления окружающего мира, которые так или иначе оказывали влияние на его жизнь, неважно какое, и не реагировал на нейтральные предметы. Отсюда следует, что в момент рождения языка должны были возникнуть слова для обозначения именно тех предметов и явлений среды обитания, которые так или иначе влияли на выживаемость племени.

И мы склонны считать, что одна и та же эмоция, переживаемая с разной интенсивностью, вызывает разные психические состояния, так как, чем сильнее возбужден центр нервной деятельности, тем более обширное торможение вокруг него возникает, следовательно, тем интенсивнее подавляется возбуждение в соседних центрах. Это означает, что психические состояния, вызываемые сильным и слабым переживанием эмоции - различные психические состояния. Так как нет двух разных предметов, явлений действительности, вызывающих идентичное психическое состояние, то для обозначения каждого из них должен был в нашей модели подбираться соответствующий набор звуков. Первоначально, вероятно, количество слов в языке было ограничено количеством переживаемых психических состояний.

Язык, возникающий таким образом, был тесно связан с миром и обусловлен им, отражал связи между предметами мира так, как их понимал человек мустьерской эпохи. Это была эмоциональная модель мира, порождённая сознанием мустьерского человека.

В этот период, в период возникновения языка, все слова должны были быть однозначны, каждому набору звуков соответствовала одна нерасчленённая сема. Слово несло в себе мощный внушающий заряд. Нам трудно представить себе, какова была власть слов в то время. Ведь наши слова - лишь стертые тени тех слов, которые появлялись в самом начале. Вероятно, слова использовали только в особых случаях. Может быть, именно в тот период образовался обычай запретных слов, следы которого дошли до наших дней как в явной (запрет на ругань), так и в неявной, неосознаваемой форме ("медведь" - "вещающий мед"), не подлинное имя этого зверя, а завуалированное название. Подлинное табулированное имя сохранилось в слове "Берлога" (логовище БЕРА). Это слово - BERR, соответствующее английскому BEAR, немецкому BERR, латинскому BARBUS. Иносказательное прозвище вошло в язык, как заметил Б. Рыбаков, а подлинное запрещённое имя не сохранилось.

Известно, что в примитивных охотничьих коллективах высмеивание, брань воспринимались как очень суровое наказание [56].

Известно также, какую роль в гораздо более поздние времена играли проклятия и благословения.

Мир гипнотизировал древнего человека. Так функционировало его сознание.

Сартр в романе "Тошнота", обширная цитата из которого была приведена в предыдущей главе, пишет о том, что стоит начать структурировать мир в семантические ряды - и сразу появляется ощущение приключения (естественно, у Сартра эта мысль звучит несколько иначе, он не употреблял термина "семантический ряд").

Многие описывали психическое состояние, когда случайные события воспринимаются как должное, как естественные и необходимые (во всем внешнем видится отражение своих эмоций). Это и есть структурирование мира в семантические ряды, возникающие обычно под влиянием сильного переживания.

Древний человек должен был жить в интересном мире.

Но в самой природе языка, в той модели, которую мы описываем, таился зародыш его омертвления. Мы говорили выше, что семантическое единство звука и семы есть необходимое, но недостаточное условие рождения языка. Недостаточное потому, что всё-таки люди воспринимают мир не одинаково, и то, что для одного должно было оказаться идеальной реализацией формулы внушения, вовсе не обязательно столь же сильно действовать на другого. Должен был найтись ещё некий компонент, некий стимул, заставляющий людей устанавливать связи между звуком и семой. Вот этот-то компонент в нашей модели и обусловил омертвление языка.

Чтобы объяснить, что имеется в виду, придётся сделать отступление и перейти к теме, на первый взгляд, довольно далёкой от языка и связанных с ним проблем.

Во все известные нам времена человек мог оказаться в ситуации, предлагавшей ему выбор между жизнью (личным спасением) и смертью. Во все известные нам времена в определенных случаях человек выбирал смерть. Если мы пристально взглянем в многообразие ситуаций, приводящих человека к сознательному самопожертвованию, мы увидим во всех таких ситуациях некую общую сему.

Человек шёл на смерть:

- 1) добывая или отстаивая пищу (без неё он был обречен на голодную смерть)
- 2) отстаивая интересы рода (без рода он был обречён на физическую гибель в мире, где одиночке не выжить).
- 3) защищая своих детей или семью (что восходит к защите интересов рода)
- 4) защищая свои отвлеченные идеи (смерть Джордано Бруно).

Первые три причины можно объединить в семантический ряд жизни. Они понятны и естественно восходят к проблеме биологической выживаемости. Четвертый пункт стоит особняком.

Какое отношение к биологической выживаемости человека имеют отвлеченные умственные построения, искусственные связи, любое упорядочивание, структурирование пространства представлений о мире, являющееся результатом ментальной творческой деятельности?

3. Фрейд считал, что творческая деятельность есть сублимация полового акта. Мы склонны считать, что он был прав и не прав. Прав в том, что творческая деятельность вызывает у человека комплекс ощущений, близкий к оргазму.

Убедительней, чем любые ссылки на научные авторитеты, на наш взгляд, ссылка на свидетельство человека, обладавшего огромными творческими потенциями - на А.С.Пушкина.



Вот как он описывает свои ощущения во время творческого процесса:

- X. "И забываю мир - и в сладкой тишине  
Я сладко усыплен моим воображеньем,  
И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет как во сне,  
Излиться, наконец, свободным проявленьем -  
И тут ко мне идёт незримый рой гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.
- XI. И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута - и стихи свободно потекут..."

Если выделить в этом отрывке семантические ряды образов, то мы получим следующий комплекс ощущений:

1) сосредоточенность на своих ощущениях, 2) сладость, 3) трепещущая, волнуемая субстанция, бессознательно (как во сне, то есть без участия разума) стремящаяся излиться, 4) свобода и лёгкость, связанная с излитием трепещущей субстанции (рифм, слов).

В дальнейшем мы будем называть комплекс ощущений, связанных с творчеством, комплексом плодородия (в начальный период возникновения письменности в Шумере покровительницей писцов считалась богиня урожая и плодородия Нисаба [57]).

В языке отразилась очень важная для нас особенность человеческого мышления: ко всем продуктам ментальной деятельности, равно как и ко всем эмоциям человека, применимо слово "рождение".

Мы считаем, что слово "рожденье" не случайно сочетается со словом, например, "мысль"; но что мысль (структурирование пространства представлений о мире) в эпоху рождения языка мыслилась живой, родившейся и нуждавшейся в защите, как и живые дети. Живым представлялось всё, что было создано в результате творческой деятельности [58]. Именно поэтому, с нашей точки зрения, Фрейд неправ, считая искусство сублимацией полового акта. Искусство и половой акт в нашей модели равноправны: искусство приводило к рождению живого организма, как и любая творческая (мыслительная) деятельность.

В нашей модели творческая деятельность существовала первоначально на уровне сна и на уровне структурирования представлений о мире в семантические ряды по эмоциям.

Мы уже знаем, что без сна человек погибает.

Мы уже знаем, что творческая деятельность приносит наслаждение. Но наслаждение должно неминуемо стимулировать развитие мышления (под мышлением мы понимаем процесс установления связей между ранее несвязанными сущностями).

Именно это наслаждение в нашей модели должно было стать тем стимулом, который мог побудить человека осознать связь между звуком и семой в новорожденном слове.

Установив какую-либо связь между предметами, человек испытал наслаждение и, чтобы оно повторилось, потребовался раздражитель. Этим раздражителем могло быть слово.

Именно наслаждение, которое испытывал человек от процесса думания, могло стимулировать развитие логического мышления и в конечном итоге - осознание причинно-следственных связей.

Но тот момент, когда человек научился постигать мир, стал началом конца эпохи первотолчка. Применительно к языку это означало начало процесса дробления семы.

Как только человек стал открывать в предметах и явлениях окружающего мира новые свойства, эмоции, которые ранее вызывали эти предметы и явления, изменились. Связка между звуком и семой перестала существовать.

Все дальнейшее развитие языка можно уподобить развитию трупа в тупике - язык перестал быть моделью отражения мира, превратился в чудовищную иерархическую систему, очень консервативную, и, главное, далеко не универсальную.

Дело в том, что, чем больше качеств открывал человек в предмете, тем больше дробилось на составляющие значение, которое стояло за планом выражения в называющем этот предмет слове. Напомним, что первоначально это значение было нерасчлененным. Дробление первоначального значения можно уподобить падению снежной лавины - это процесс неуправляемый, идущий и по сей день.

Для вновь возникающих значений нужно искать звуковой идентификатор: создавать новое слово. Однако жизнь языка регулируется законом экономии - слишком много слов пришлось бы вводить, гораздо больше, чем способен запомнить человек. И поэтому новые значения закрепляются за старыми словами. Так возникает полиморфизм слова. Так окончательно умирает живая связь между звуком и значением.

Однако понятно, что для того, чтобы новое значение закрепилось за словом, это новое значение должно достаточно прочно быть осознано всеми... То есть от мига отсоединения нового значения от распадающегося семантического ядра до фиксации нового значения в языке должно пройти время. Значения дробятся гораздо быстрее, чем усваиваются языком. Значит, языковыми средствами можно выразить не все значения, а только уже зафиксированные.

Огромное количество дробящихся значений оказывается недоступно языку. Об этих "невидимых" значениях мы можем утверждать только то, что они есть, и что они находятся в иерархических отношениях. Мы не можем их выделить - у нас нет для этого аппарата...

Однако эти невидимые иерархии, и именно они, определяют будущее языка, направляя развитие его семантики. Для того, чтобы оперировать ими, необходимо создать специальный новый язык, что невозможно и лишено смысла, так как он моментально устареет и перестанет выполнять свои функции.

Таким образом, ножницы между дроблением значения и полиморфизмом языка постоянно увеличиваются. Может быть, когда этот разрыв достигнет критической точки, язык умрет - мы не знаем.

Итак, язык не в силах адекватно выразить всё многообразие существующих значений. Не отсюда ли сознание несовершенства слова, которое преследовало Тютчева?

Однако не только мельчайшие частицы значений оказываются не в силах выразить слово. Невыразимы стали и те первоначания, с которых всё начиналось, значения, бывшие когда-то нерасчленёнными. Таким образом, шкала, условно говоря, развития значений каждого слова принимает такой вид:

Семантическая шкала ограничена, с одной стороны, первосемой, с другой - семантическими квантами.

Под первосемой мы понимаем первоначание слова, под семантическим квантом - мельчайшее, на данный момент неделимое далее значение слова (примерно то же самое, что Хайдеггер называл "абсолютным значением"). Подчеркиваем, семантический квант не неделимое, а на данный момент неделимое далее значение - делимость присуща ему как потенция. Недоступные и доступные значения образуют поле значений данного слова. Часть поля значений, реализуемую во фразе, мы называем семой. Всякая сема есть комбинация семантических квантов. План же выражения есть только идентификатор поля значений слова.

Наша модель позволяет объяснить причины, приведшие к отрицанию слова как средства коммуникации в ряде учений Востока.

О школе исправления имен мы уже говорили.

Недоверчиво относились к слову даосы: "Знающий не говорит, говорящий не знает" - гласит одна из их максим.

Чжуан-Цзы говорил:

"Дао, проявляя себя словами, уже не Дао, слова, становясь логически-выведенными суждениями, не достигают правды невысказанного" [59].

"Слова нужны для выражения идеи. Постигнув идею, забывают про слова. Где же найти мне забывшего про слова человека, чтобы поговорить с ним?" [60].

Чжуан-цзы стремился найти абсолютное слово, вызывающее в нерасчленённом сознании представление о Дао.

Известно, что последователи чань-буддизма отрицали слово как средство коммуникации: они считали, что реальность надо не рассказывать, а переживать. Но дело в том, что в момент возникновения языка он как раз и позволял переживать внушённую, несуществующую в настоящий момент реальность - благодаря суггестивной функции основного инструмента языка - слова.

Недоступное первоначание	комбинации семантических квантов		Недоступные семантические кванты
	доступные	недоступные	

Рис. 8. Шкала развития значений слова.

Таким образом, в нашей модели в известной мере снимается противоречие между культурой Слова и культурой Молчания. Цели, которые преследовала в момент возникновения культура Слова, и цели, которые преследовали многочисленные культуры Молчания - от исихазма до чань-буддизма, оказываются предельно близкими.

Словом вызывали переживание нерасчленённых психических состояний, тех самых состояний, по которым человек структурировал мир: все предметы, вызывающие данное психическое состояние, входили в один семантический ряд. Персонификация семы-идентификатора такого ряда, т. е. семы эмоции, семы нерасчленённого психического состояния, как мы уже говорили, означала рождение Бога (а наделене Бога атрибутами, выбранными из предметов, входящих в семантический ряд данной семы, означало рождение мифа). Таким образом, если существовало слово, обозначающее это психическое состояние - нерасчленённую сему эмоции, то отсюда неизбежно следует, что СЛОВО БЫЛО ИММАНЕНТНО БОГУ [61] (комплекс плодородия в нашей модели со своей стороны ещё усиливал эту имманентность, приводя к тому, что слово мыслилось живым)

Во всяком случае, Миф оказывается тесно связан со Словом, которое предшествует ему, и может составлять с Мифом единое целое, быть ипостасью Мифа.

Но если это так, то мифологемы, закодированные в произведении искусства, должны возвращать нам именно первосемы, то есть психические состояния, близкие к состояниям, переживаемым человеком эпохи первотолчка.

Тогда, когда суггестивная способность слова стала исчезать в связи с дроблением первосемы и гибелью связи между планами выражения и содержания, для того, чтобы вызвать определённые психические состояния во время ритуальных празднеств, военных действий, охоты и т.д. стали использовать поэзию: мифологемы, растворённые в пространстве семантических рядов, оказывали то воздействие на психику людей, которое изолированное слово оказать было уже не в силах.

"В те времена, когда господствовали хянга [62], отношение к поэтическому слову в корейской культуре было особым.

Поэтические произведения были магическими. Сочинение, написание, исполнение хянга предполагали воздействие на мир в целом или на отдельные его феномены.

Хянга входили в состав погребального ритуала, молебствия о предотвращении бедствий в стране, в состав шаманских заклинаний болезней, сопровождали буддийские церемонии.

Хянга сочиняли и исполняли в критических ситуациях в судьбе отдельных личностей и в судьбе государства. Обращение к поэтическому слову было делом ответственным. Человек, сочинявший и исполнявший хянга, должен был обладать нравственным правом на её сочинение и исполнение. Он специально готовился к этому акту..., выбирал соответствующее время [63].

И теперь мы осознаём, что создание произведения искусства (в частности музыки и стихов, а изначально, очевидно, и употребление слов) было столь важным и ответственным делом ещё и потому, что сочинение осознавалось как рождение. В мир выпускался практически джинн из бутылки.

"Мы припоминаем, что у китайцев, в сказочной стране древних императоров, в государстве и при дворе музыке была отведена ведущая роль, благоденствие музыки считалось равнозначным благоденствию всей культуры и этики, даже всего царства, и капельмейстерам вменялось в обязанность строго следить за соблюдением и чистотой "древних тональностей". Упадок музыки рассматривался как верный признак упадка правления и всего государства. Поэты рассказывали страшные сказки о дьявольских, отвергнутых небом, запретных тональностях, например о тональности Цинь Шаня и Цин Цзы, о музыке гибели, ибо стоило ей, греховной, зазвучать, как над императорским дворцом сгущались тучи, содрогались и рушились стены, государь и вся империя гибли" [64].

"Музыка зиждется на гармонии неба и земли, на соразмерности тёмного и светлого. Государства, находящиеся в состоянии упадка, и люди, созревшие для гибели, тоже имеют свою музыку, но музыка их не бывает ясной. Поэтому: чем неистовее музыка, тем меланхоличнее люди, тем большая опасность нависла над государством, тем ниже опускается государь. Так утрачивается суть музыки. Тираны Гиз и Чжоу Син увлекались неистовой музыкой. Сильные звуки ласкали их слух, а воздействие этих звуков на массы они полагали интересным. Они стремились к новым, странным звукосочетаниям, которых никто никогда не слышал, они пытались превзойти один другого и утратили меру и цель.

Причиной упадка государства Чжоу было изобретение волшебной музыки. Подобная музыка действительно опьяняет, на самом же деле она удалилась от сути музыки. А так как она удалилась от сути собственно музыки, то эта музыка не радостна, народ ропщет и жизни наносится урон.

Всё это возникает оттого, что неверно толкуют самую суть музыки и наивысшим полагают неистовые звукосочетания.

Поэтому музыка благопристойной эпохи спокойна и радостна, а правление уравновешенно. Музыка смутного времени беспокойна, мрачна, поскольку его правление противоестественно.

Музыка государства, пришедшего в упадок, сентиментальна и уныла, правление его под угрозой [65].