

А. С. Бурштейн, В. И. Левит

## РЕАЛЬНОСТЬ МИФА

### Часть вторая

Люди глубокой древности знали, что в жизнь постепенно приходят, а в смерть постепенно уходят, и 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 развлекались, 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.

*Ле Цзы* [1972. С. 213]

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 чем причина? Это происходит оттого, что для него не существует смерти.

*Дао Дэ Цзин* [1972. С. 129]

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 все. Он не забывал того, что было для него началом, и не доискивался до того, в чем (заключался) его конец. Получал жизнь – радовался ей, забывая (о смерти), возвращался (в небытие).

*Чжуан-цзы* [1972. С. 262]

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 создаем.

Откуда, как разлад велик?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?

*Ф. И. Тютчев* [1975]

*Заклинание для вызова сумерек*

Звонящим жалом –  
 В глину чаши медовой.  
 Не выпить влаги  
 Слова дочерям Вальхаллы,  
 Бряцаая лоном  
 Воды холодной, багровой  
 В палатах камня  
 Немяют боги, и век их канул<sup>1</sup>.

## Глава 5 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 сознание 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, еще 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 вызвало 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» (цит. по: [Слобин, Грин, 1976. С. 139]).

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» (1965 г.) 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 – т. е. логических и синтаксических – отношений между словами мы используем две основные операции: противопоставление и группировку» (цит. по: [Слобин, Грин, 1976. С. 144]). 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 ассоциативных тестов Дизом, – семантические ряды, которые мы уже научились вы-

<sup>1</sup> Заклинание для вызова сумерек сконструировано авторами методом семантических рядов. Каждое слово в нем содержит сему сумерек, неразличимую без специального анализа.

делять из литературных текстов и которые Лурия 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<sup>2</sup>. Ж. Адамар писал: «Всякая умственная работа влечет за собой сотрудничество бессознательного» [1974. С. 106].

Не случайно симметрия проявляется чаще всего в стихах шаманских, логический анализ которых сделать вообще почти невозможно, стихах, обращенных не столько к разуму, сколько через разум к подсознанию (бессознательному, по Ж. Адамару). Но симметрия удивительно четко проявляется и в сфере идеологической. Чт. е. 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 четкое 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 [Аверинцев, 1970]. «Откуда берутся эти архетипы – древние общечеловеческие образы?» – спрашивает В. Налимов [1981. С. 252]. Не лежит ли ответ на этот вопрос в исследованиях резонансных явлений в области мозга и симметризованности мышления?

<sup>2</sup> В. В. Налимов считает, что озарение возможно не только в творческом процессе, но и в обыденной жизни в связи с процессом принятия решения [1981. С. 224].

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»<sup>3</sup>. 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, еще не было. Но была способность структурировать образное пространство мира (точнее пространства представлений о мире) в симметрические семантические ряды, все элементы которых были равноправны, т. е. 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?

<sup>3</sup> Если человек времен мустьера видел, скажем, какое-нибудь животное, то оно немедленно помещалось в его представлении среди прочих феноменов окружающего мира, вызывающих такое же или близкое психическое состояние (т. е. возникал семантический ряд).

Дневное, логически структурированное состояние сознания не единственное состояние сознания, доступное нам. В. Налимов в уже неоднократно упоминавшейся книге посвящает почти целую главу измененным состояниям сознания. Вот неполный перечень измененных 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, т. е. сознания 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, т. е. 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. 1.

Пространство мифологических представлений образов, возникающих из акта восприятия мира, не совпадают, но структурированы одинаково. Пространство *A* и *B* могут совпадать в том случае, если сознание художника – мифологическое сознание. Но если мы признаем, 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.



Рис. 1. Схема структурирования мира мифологическим сознанием и художественным сознанием: *A* – пространство мифологических представлений о мире; *B* – пространство произведения искусства

Так как существование семантических рядов не осознается логически структурированным сознанием, то не должны осознаваться и рудименты мифа, на этом уровне существующие. 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 все-таки есть.

### Анализ 1

*Продолговатый и твердый овал,  
Черного 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.*

*Темный, 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,  
Темные звезды погасли.  
Бабушка! Этот жестокий мятеж  
В сердце моем 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 при-

веденное стихотворение: «Уж сколько их упало в эту бездну // Разверстую вдали // Настанет день, когда и я исчезну // С поверхности земли». Эти строки вызывают очень ясное определенное ощущение – печали и страха.

В стихотворении «Бабушка» есть вроде бы и «ненасытимая прорва земли», и молодость, исчезающая в этой бездне, – т. е. 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 твердый овал» – ряд твердости. «Черного платья раструбы» – ряд твердости, так как ключевое слово *раструб* вызывает ассоциацию с металлом. Платье явно накрахмаленное – твердость, жесткость, 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 твердости – в выражении надменных губ. Точнее, не твердости, а неприступности.

Итак, корректируем: те образы, которые мы уже определили как входящие в ряд твердости, входят и в ряд неприступности (ряд неприступности – часть ряда твердости). 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 твердость, 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. «Темный, прямой и взыскательный взгляд, Взгляд к обороне готовый» – темный, потому что открытый (видно, что глаза темные).

«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 невысказаны.

Героиня стиха определенно 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, – бесстрашность 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 твердой, такой бесстрашной, такой твердой 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.

«Темные 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 моем – не от Вас ли?*

*Мятеж – восстание против общепринятого. Общепринято – жить.* Таким образом, 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 своем понимании слова «мятеж» сама М. И. Цветаева в книге «Мой Пушкин»: «...как Пушкину было не зачароваться Пугачевым, ему, сказавшему и возгласившему:

*Есть упоение в бою  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном 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 еще и метель, и ледоход, и землетрясение, и пожар, и столько еще не перечисленного Пушкиным и заключенное им в двоекратном:

*Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья –*

*Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обрести и ведать мог.*

Этого счастья Пушкину не было дано. Декабрьский бунт бледнеет перед заревом Пугачева. Сенатская площадь – порядок и во имя порядка, тогда как Пушкин говорит о гибели и ее блаженстве» [1980. С. 379].

*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 мертвым – 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 переклинивающееся 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» [Цветаева, 1980. С. 309]. Мандельштам, с его чутьем 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 убегают луг.  
Мне от владимирских просторов  
Так не хотелось на юг.  
Но в этой темной, 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. Все знание в мифологии идет из мира предков (мира мертвых).

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

Собственно говоря, анализ завершен, мы выделили мифологему.

## Анализ 2

1. *Мы ехали шагом,  
Мы мчались в боях,  
И «Яблочко»-песню  
Держали в зубах  
Ах, песенку эту  
Доньне хранит  
Трава молодая –  
Степной малахит.*
2. *Но песню иную  
О дальней земле  
Возил мой приятель  
С собою в седле.  
Он пел, озирая  
Родные края:  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя!»*
3. *Он песенку эту  
Твердил наизусть...  
Откуда у хлопца  
Испанская грусть?  
Ответь, Александровск,  
И Харьков ответь:  
Давно ль по-испански  
Вы начали петь?*
4. *Скажи мне, Украина,  
Не в этой ли ржи  
Тараса Шевченко  
Папаха лежит?  
Откуда ж, приятель,  
Песня твоя:  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя?»*

5. Он медлит с ответом,  
Мечтатель-хохол:  
Братишка! Гренаду  
Я в книге нашел  
Красивое имя,  
Высокая честь –  
Гренадская волость  
В Испании есть!

6. Я хату покинул,  
Пошел воевать,  
Чтоб землю в Гренаде  
Крестьянам отдать.  
Прощайте, родные,  
Прощайте, друзья,  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя!»

7. Мы мчались, мечтая  
Постичь поскорей  
Грамматику боя –  
Язык батарей.  
Восход подымался  
И падал опять  
И лошадь устала  
Степями скакать.

8. Но «Яблочко»-песню  
Играл эскадрон  
Смычками страданий  
На скрипках времен.  
Где же, приятель,  
Песня твоя:  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя?»

9. Пробитое тело  
На землю сползло,  
Товарищ впервые  
Оставил седло.  
Я видел, над трупом  
Склонилась луна,  
И мертвые губы  
шепнули «Грена...»

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!»

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

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» [1969]

Приступим к анализу.

1. Мы ехали шагом,  
Мы мчались в боях  
И «Яблочко»-песню  
Держали в зубах...

Каждая из этих строк повторяет сему напряженности. Причем насыщенность этой семой возрастает в каждой следующей строке, пока не достигает апогея в образе зажатой в зубах песни. Сема напряженности окрашена семой смерти, содержащейся в слове «бой». Образ песни «Яблочко» при этом тоже окрашивается семой смерти (через контекст). Мы знаем, что небывалая напряженность неизбежно должна закончиться разрушением. И оно тут же проявляется в виде инверсионно-симметричного образа.

Ах, песенку эту  
Доныне хранит  
Трава молодая –  
Степной малахит.

От напряженности, скрипевшей зубами в предыдущем четверостишии, следа не осталось, она уничтожила сама себя. Лишь угасающую память (на угасание указывает слово «доньине») хранит молодая трава. Но ведь и она скоро заглохнет и исчезнет.

Ведущая сема этого четверостишия – угасание, смерть. Мы видели, что и в предыдущем четверостишии напряженность была связана со смертью. Там – смерть людей, здесь – смерть памяти. Сема твердости,



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, объединенных семой преходящести.

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.

*...Возил мой приятель  
С собою в седле.  
Он пел, озирая  
Родные края:  
«Гренада, Гренада  
Гренада моя».*

Вновь возникает сема напряженности. Но она связывается не со смертью, а с жизнью. Это происходит отчасти потому, что упоминаются родные края<sup>4</sup>. 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 напряженности – смерти инверсионно-симметричен ряду напряженности – жизни).

3. *Он песенку эту  
Твердил наизусть...  
Откуда у хлопца  
Испанская грусть?*

<sup>4</sup> Вероятно, все, что связано со словом «род», на уровне архетипового сознания вызывает сильное ощущение полноты жизни. Позднее, в главе 7, мы вернемся к этой проблеме. Здесь мы отметим только, что для человека мустьерского и неолитического времени «Родной край» означал жизнь в прямом смысле – на этой земле плодились звери, на которых охотился мустьерский человек, и росло просо, которое собирал человек неолита. Лишение родного края означало тогда голодную смерть. Мы ссылаемся на человека неолита, так как именно в это время, вероятно, формировались те архетипы мышления, которым соответствуют искомые мифологемы.

*Ответь, Александровск,  
И Харьков ответь:  
Давно ль по-испански  
Вы начали петь?*

Ведущая сема этого восьмистишия – сема чуждости, инородности того комплекса ощущений, который связывается с образом песни «Гренада». Может быть, покажется надуманным напоминание о том, что этот образ насыщен семой жизни, но:

4. *Скажи мне, Україна,  
Не в этой ли ржжи  
Тараса Шевченко  
Папаха лежит?  
Откуда ж, приятель,  
Песня твоя:  
«Гренада, Гренада,  
Гренада моя?»*

Не только упоминается Светловым имя Тараса Шевченко, но и подчеркивается его кончина здесь, в этих же степях, которые буквально захлестывает 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 нашел  
Красивое имя,  
Высокая честь –  
Гренадская волость  
В Испании есть».*

Разорвем грамматические связи и просто посмотрим на перечень слов: медлит, 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», «книга», «красота», «высокое», «имя», «честь», «нашел». 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 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 фан-

тасмагорию. 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 9, 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 ее 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 – ее допели до

конца. От нее не осталось и следа, то – 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 сема тишины, тихой грусти (помните: «Откуда у парня испанская грусть?»). Тихая грусть связана с заоблачным плесом, и мы еще раз в этом убедились.

Очень важно для нас то, что именно здесь появляется образ 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 сему 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, теме, впервые прозвучавшей в самом начале стиха («Ах, песенку эту доньне хранит / Трава молодая» и т. д.).

И еще: 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, не надо,  
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 еще 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 семан-

тические ряды, и в нем должны соблюдаться законы симметрии, рассмотренные ранее.

Мы выскажем еще одно предположение: каждой эмоции должна соответствовать своя мифологема. Если это предположение верно, тогда схема, которую мы приводили на рис. 1, должна выглядеть несколько иначе (рис. 2).

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 *A* – части пространства художественных образов, то очень многие пласты художественного произведения, обозначенные на рис. 2 в виде трапеции *B*, 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.

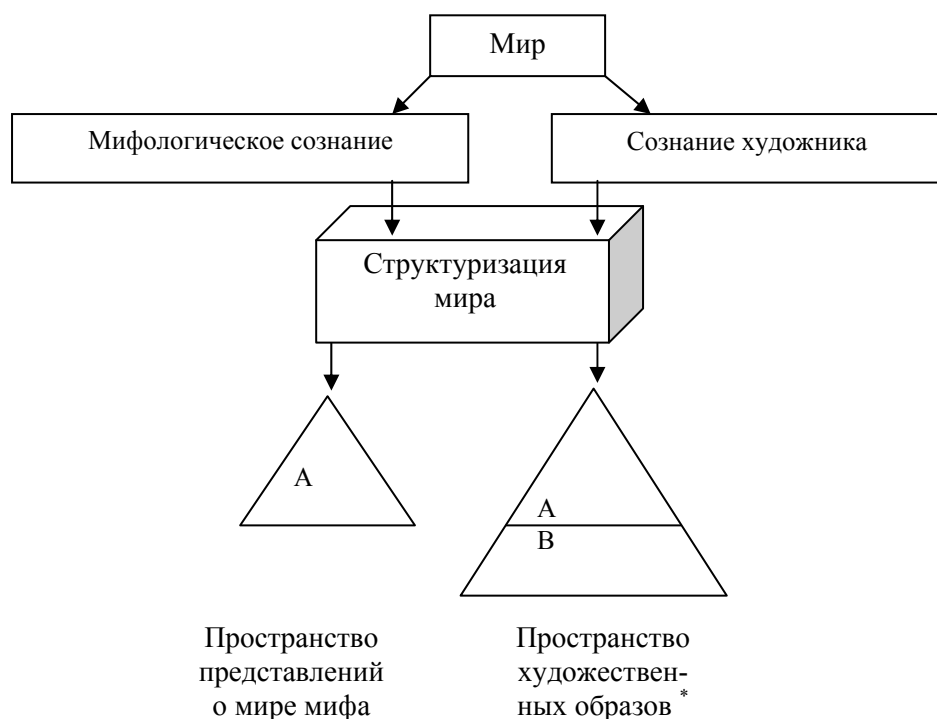


Рис. 2. Схема структурирования мира мифологическим и художественным сознанием

\* Пространство художественных образов (ПХО) содержит в самой глубинной части пространство мифологических представлений о мире (ПХО обращено к читателю основанием)

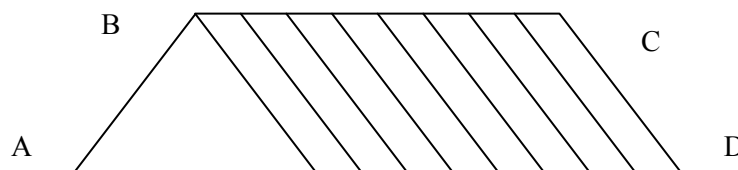


Рис. 3. Пространство произведения искусства

Пространство произведения искусства можно изобразить в виде трапеции  $ABCD$ . Любая точка верхнего основания  $BC$  – вершина треугольника, подобно приведенному на рис. 2. В трапецию  $ABCD$  оказывается вписано множество таких треугольников, имеющих общее основание: каждый воспринимающий одновременно воспринимает одну мифологему или несколько, но не обязательно все множество.

Для анализа пластов художественного произведения, обозначенных на рис. 2 как пространство трапеции  $B$ , существуют традиционные апробированные методы литературоведческого, искусствоведческого анализа. В настоящей работе они не рассматриваются, так как достаточно хорошо известны.

На рис. 2 пространство художественных образов представляем в виде треугольника, вершина которого соответствует первомифу, скорее всего, уже недоступному исследователю. Пространство треугольника  $A$  – 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

решенная 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, представленный на рис. 3.

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 нату-

ральных чисел подмножество четных чисел означает создать семантический ряд по семе четности).

Измененные 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 четких логических представлений нет места тому глубинному единству точечной симметрии и симметрии повтора, которое наблюдается в мире семантических рядов, создаваемых измененными 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 внушенную 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. Иными словами, логическое со-

стояние сознания может быть использовано для усиления интенсивности переживания внушенной реальности.

## Глава 6 Искусство сновидений

Уже давно учеными, 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, причем 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. Юнг 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, т. е. смена монтажных кусков, вызывает у нас эмоции, то эта эмоция **внушена** сновидением. Но сначала – в который уже раз – предоставим слово В. Налимову:

«Сон как проявление измененного состояния сознания.

Работы З. Фрейда, по-видимому, дали первый толчок к серьезному научному изучению природы сна. Значительно более широкий и глубокий подход к решению этой проблемы мы находим у А. Адлера [Adler, 1958]. Вот как кратко излагается его интерпретация природы сновидений в работе Д. Фаулкеса [Foulkes, 1963]:

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 так же, как и Фрейд, полагает, что мы видим сон, когда чем-либо обеспокоены. Нам снятся сны только, если во время сна нас гнетут неразрешенные проблемы дневной жизни, которые Ульман [Ulman, 1961] 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... (с. 121).

3. Сырье 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... (с. 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 (с. 122).

Концепция Адлера представляется весьма реалистической. И, что особенно важно здесь для нас, она подчеркивает связь и преемственность, существующую между дневным, логически структурированным созна-

нием и свободно текущим ночным сознанием» [Налимов, 1981. С. 233–234].

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 во 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 неразрешенные проблемы дневной жизни, кажется сомнительным: либо эти проблемы гнетут нас всегда – тогда оно недоказуемо, либо оно неверно – ведь мы видим сны каждую ночь.

2. Все 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. Адлер утверждает, что сырьем для сновиде-

ний 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 чем угодно – от помела до ракеты, и нас не удивит необычность способа перемещения, даже если переместиться 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 лакуну 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 (рис. 4).

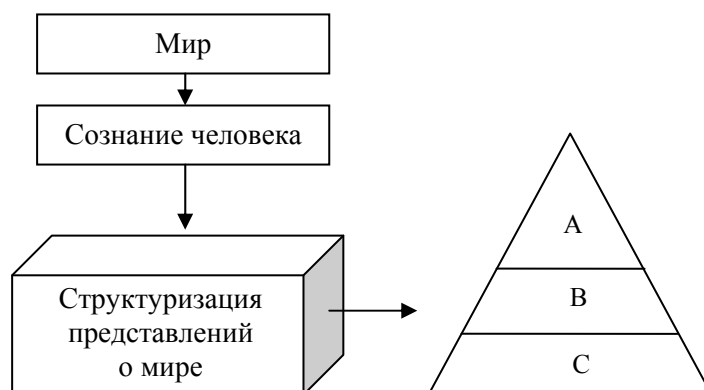


Рис. 4. Пространство художественных образов произведения искусства

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



Пространство сновидений и пространство шаманского стиха должно состоять из треугольника *A* и трапеции *B*.

Поэтому-то К. Юнгу и удалось вычленивать 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<sup>5</sup>. 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»:

«...И вот о чем я подумал: чтобы самое банальное событие превратилось в приключение, вы должны (и этого вполне достаточно) начать о нем рассказывать. Именно это одурачивает людей. Любой человек – рассказчик историй, он живет в мире своих рассказов и рассказов других, и все, что происходит с ним, он видит через призму этих рассказов, и он старается прожить жизнь так, словно рассказывает одну большую историю...

...Пока вы просто живете, ничего особенного не происходит. Меняются декорации,

приходят и уходят люди, вот и все. 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 ее “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 шел по улице ночью, ни о чем не подумывая, и, хо-

<sup>5</sup> Особенно это касается воспоминаний детства, которые чаще всего фигурируют в снах, так как в детстве все запоминается гораздо эмоциональнее. Детские воспоминания попросту сильнее насыщены семами эмоций.

тя ночь могла предложить ему множество сюрпризов, он был лишен возможности вы-брать.

Я хотел, чтобы события моей жизни следовали друг за другом, как в воспоминаниях о жизни. Вы тоже можете попытаться поймать за хвост птицу времени» (цит. по: [Слобин, Грин, 1976. С. 178–180]).

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 (т. е. пространство рассказа структурировано).

2. Конец в процессе создания рассказа предшествует началу и определяет отбор слов (т. е. 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), т. е. сема-идентификатор, в них содержащаяся, воспринимается читателем за-долго 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 влечет 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 бу-

дильник, 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, т. е. 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 войдет в сновидение, возможно после связующих эпизодов, но и связующие эпизоды, и самое преображенное похлопывание все-таки последует за «будильником» 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 рис. 5.

Днем сигнал поступает в сознание практически в том виде, в каком был воспринят органами чувств<sup>6</sup> (рис. 5, а). Во время сна

<sup>6</sup> Но необязательно в тот момент, когда сигнал органами чувств фиксируется. Психологи Фодор, Бивер и Гаррет из Массачусетского технологического института пытались выявить границы синтагм (синтагма – некоторое множество слов, грамматически связанных между собой и образующих смысловое единство. Множество слов, образующих фразу, всегда можно сгруппировать в фактор множества слов (синтагмы) при восприятии предложения. При этом они основываются на предположении гештальт-психологии о том, что единицы восприятия сохраняют свою целостность, сопротивляются разрывам (иными словами, восприятие обладает инерцией). В эксперименте Фодора и Бивера испытуемые прослушивали предложение, причем в какой-то момент раздавался щелчок. Сразу после прослушивания испытуемые должны были записать услышанное предложение и указать место, где они слышали щелчок. Если какая-нибудь

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 вылучивается 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 от того, колебалась ли сема ранее, зависит место в сновидении, которое займет 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

---

синтагма была единицей восприятия, то испытуемые обычно утверждали, что слышали щелчок на границе между частями предложения, хотя на самом деле он давался внутри этой синтагмы (цит. по: [Слобин, Грин, 1976. С. 61]. Для нас важен вывод, который вытекает из описанного эксперимента: между восприятием сигнала органами чувств и его обработкой сознанием протекает некий период времени, во время которого завершается обработка предыдущего сигнала. Подвергается ли задержанная информация какой-либо обработке, прежде чем стать доступной, мы не знаем. Но знаем, что если и подвергается, то обработка эта не трансформирует сигнал до неузнаваемости.

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 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, т. е. 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 удовлетворить 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 подчеркнем, 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, каса-

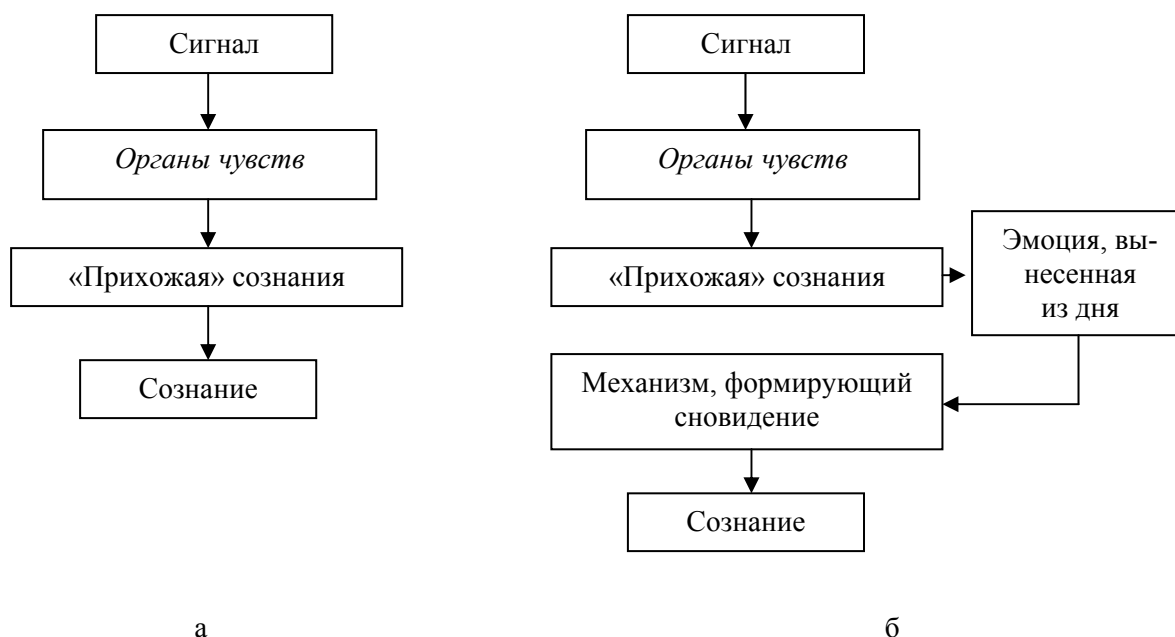


Рис. 5. Восприятие сигнала: *а* – дневным сознанием; *б* – ночным сознанием

лись ограниченной стиховой модели сновидения, в которой мы попытались выявить некоторые общие свойства измененных состояний сознания.

### Глава 7 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 в том случае, 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 отно-

шения к времени в Древнем Шумере и Вавилоне. Вот что пишет по этому поводу И. С. Клочков, посвятивший исследованию древневавилонских представлений о времени специальный очерк:

«Прошлое во всем 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 – “преж-

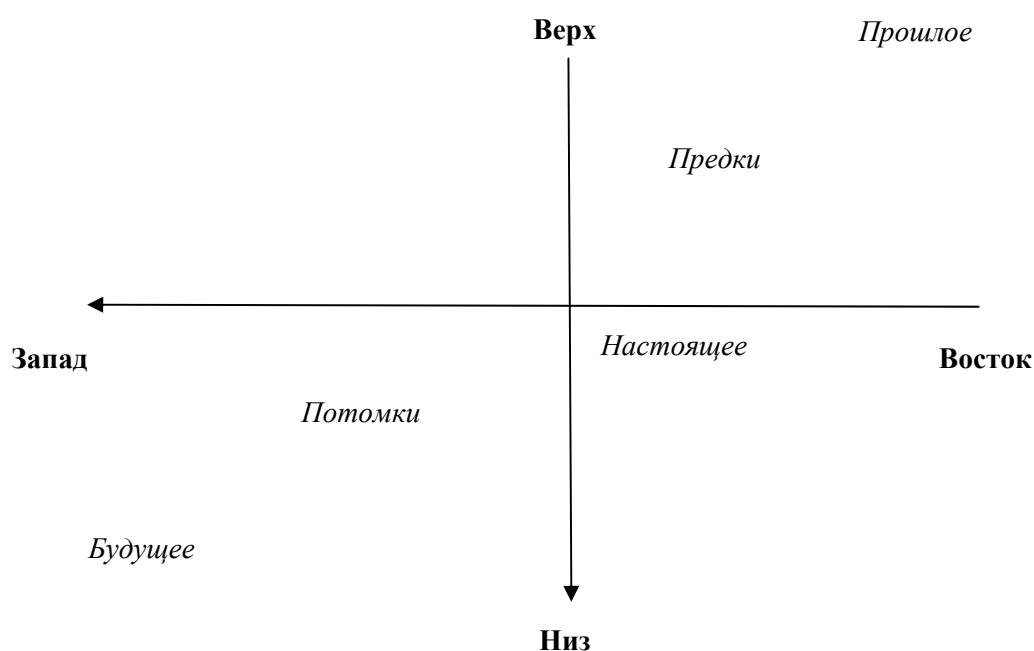


Рис. 6. Модель време-пространственной ориентации в Древнем Шумере и Вавилоне

де” (досл. “у лица”), INAVANAR – “прежде” (досл. “впереди»)» (с. 28–29).

«Обнаружив соответствие “*прошлое*” – “*то, что впереди*”, “*будущее*” – “*то, что позади*”, трудно удержаться от соблазна поместить временной вектор в пространственную сеть координат, т. е. попытаться понять связь понятия “*прошлое*” и “*будущее*” с понятиями “*верх*”, “*низ*”, “*север*”, “*юг*”, “*восток*”, “*запад*”. Построение такой модели – наиболее искусственная и спорная часть нашей реконструкции, однако, все 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” – SADDAQQDI / 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 (рис. 6).

Разумеется, подобная модель носит самый гипотетический характер» [Клочков, 1983. С. 162–163].

Итак, движение во времени в модели Клочкова – восхождение от будущего к прошлому. Его гипотеза 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 I 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 вновь, не отдавая себе отчета, воспринимаем время текущим вспять.

Можно говорить о временной переориентации «логического сознания». Она, вероятно, завершилась на рубеже II–III вв. н. э. Этот период, как мы дальше увидим, вообще период глобальных перемен: именно к III в. умирает красноречие, забывается магия слова, завершается эпоха, которую в следующей главе мы назовем «эпохой первотолчка».

## Глава 8 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 все, сказанное выше, относится ко всем известным племенам, находящимся на примитивной ступени развития. Немногословие 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 так же сильно, как речь индейского вождя на его сородичей. Но изощренные 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<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup>.

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

<sup>7</sup> Точнее, внушено переживание иллюзорной реальности.

<sup>8</sup> Близкие мысли высказывались в XIX в. немецким лингвистом и были поддержаны Ч. Дарвином.

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 еще не полностью утрачены ко II–III в. до н. э., рубежу, который разделяет эпохи живого и мертвого красноречия<sup>9</sup>.

#### 1. Ветхий Завет:

*«...Господь Бог образовал из Земли всех животных полевых и всех птиц небесных, и привел их к человеку, чтобы видеть, как он назовет их...»*

*«...И нарек 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 производить 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-Юй)<sup>10</sup>.*

#### 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 назвали 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 трех классических книг, каждая из которых представляет собой свою историческую культуру. Это Ветхий Завет, за которым встает мир степных кочевников, «Диалоги» Платона, рожденные в недрах бесценнейшей античной культуры, и каноническая книга древнего Китая «Лунь-Юй». Аналогичный взгляд на зависимость слова и понятия существовал в древней Индии<sup>11</sup>.

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 имен. 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 жесткой связи между планом выражения и планом содержания, мягко говоря, не нова.

Сегодня благодаря исследованиям ленинградских нейрофизиологов института им. В. М. 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, смехом, 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

<sup>9</sup> Мы воспользовались некоторыми высказываниями о языке, приведенными в книге В. Налимова [1981. С. 10].

<sup>10</sup> «Философско-этическая природа слова постулируется в “Лунь-Юй” со всей определенностью. На уровне слова хаос упорядочивается в космос, ибо в слове пребывает вещь» (с. 38). «...Слово в философском контексте “Лунь-Юя” выступает как постоянно, изначальное свойство бытия...» (с. 39). «Теория “исправления имен”, разработанная позднее конфуцианцами, в своих принципиальных основах заложена в “Лунь-Юе” прежде всего в философии слова, изложенном в этом памятнике» (с. 41) [Завадская, 1982].

<sup>11</sup> В древнеиндийской традиции говорится о том, что названия вещам были даны в результате акта творения господином речи – Всеобщим ремесленником.

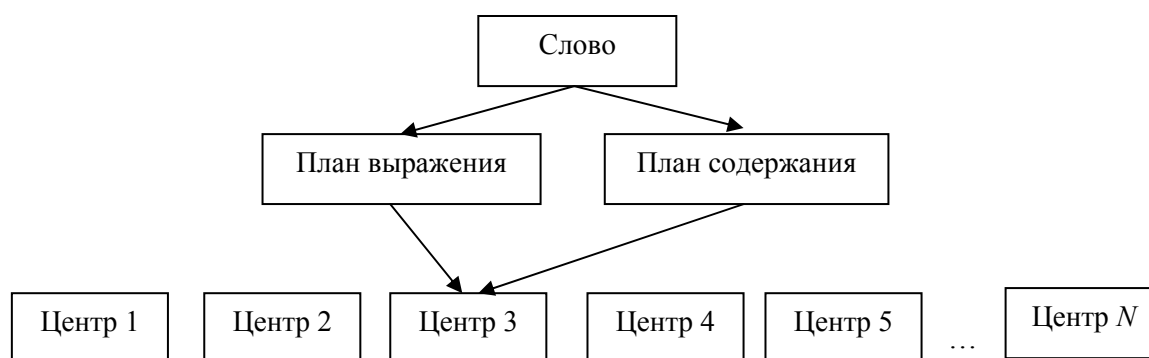


Рис. 7. Возбуждение одного и того же центра мозга разными уровнями слова

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 синхронно, мы подчеркиваем, синхронно, всеми уровнями слова, все-таки в нашей модели должны раздражаться именно центры эмоций, т. е. те центры, на которые могут воздействовать разные звуковые комбинации, не несущие никакой семантической нагрузки, кроме эмоциональной. В результате возникало внутреннее психическое состояние, переживание внутренней 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 связки между планом выражения и планом содержания<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Носителем эмоции являются гласные звуки. В современных языках гласных звуков меньше, чем согласных. Однако сохранились языки (японский и полинезийский), в которых гласные звуки составляют большинство. Более того, акустическая структура гласных звуков японского поразительно напоминает, как обнаружили японские психологи, естественные шумы – стрекотание цикад, шум ветра и т. д. Японским ученым удалось обнаружить связь между особенностями родного языка и распределением функций полушарий мозга. Носители японского и полинезийского языков воспринимают все естественные шумы, а также шумы, связанные с эмоциями, левым полушарием, а все неестественные шумы – правым. Так, у японцев и полинезийцев левое полушарие ведаёт игрой на цине, кане, других японских и китайских инструментах, природными шумами, гласными звуками. Правое полушарие воспринимает согласные звуки, неестественные шумы (взрывы, удары металла о металл, игру на европейских музыкальных инструментах). У европейцев же такого четкого разделения естественных и неестественных шумов по полушариям нет. Левое полушарие европейца воспринимает и гласные, и согласные звуки попеременно. Однако это различие работы полушарий не является наследственным. У европейца, родившегося в Японии и считающего японский язык родным языком, полушария работают по «японскому» типу. Информацию об этих исследованиях можно найти в статье [Брабин, 1982]. Для нас эта информация важна тем, что сохранились языки, состоящие преимущественно из гласных. Это



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 еще 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 соответствующем. Необходим некий фактор, побуждающий человека стремиться понять, что стоит за звуковой комбинацией, произнесенной другим человеком. Об этом стимуле речь пойдет 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

---

языки островные, вероятно, сохранившие звуковой строй языков до-арийского, аустронезийского периода. Европейские языки, по нашему мнению, постепенно меняли свою языковую структуру под влиянием курса на индустриализацию, который взяли арийские племена, племена завоевателей, завоевывающие мир, благодаря своим колесницам. Для того чтобы иметь колесницы, надо было обладать навыками металлургии: без бронзовой втулки колесницу сделать было нельзя. Арии, создавшие религиозный культ колесниц, должны были придавать огромное значение искусству обработки металла. Это нашло отражение в арийских мифах о Гефесте. Роль естественных звуков в их жизни должна была неуклонно падать, роль же неестественных, промышленных шумов – возрастать.

содержания слова образуют ряд с идентификатором – семей-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 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 утеса, местный житель пожимает плечами: он не замечает особенности этого утеса, 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, порожденная сознанием мустьерского человека. В этот период, в период возникновения языка, все слова должны были быть однозначны, каждому набору звуков соответствовала одна нерасчлененная 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» – «ведающий мед»), не подлинное имя этого зверя, а завуалированное название. Подлинное табуированное 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 запрещенное имя не сохранилось. Известно, что в примитивных охотничьих коллективах высмеивание, брань воспринимались как очень суровое наказание<sup>13</sup>.

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 все-таки люди воспринимают мир не одинаково, и то, что для одного должно было оказаться идеальной реализацией формулы внушения, вовсе не обязано было столь же сильно действовать на другого. Должен был найтись еще 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, придется сделать отступление и перейти к теме, на первый взгляд, довольно далекой 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 взглянемся в многообразие ситуаций, приводящих человека к сознательному самопожертвованию, мы увидим во всех таких ситуациях некую общую сему.

Человек шел на смерть:

- 1) добывая или отстаивая пищу (без нее он был обречен на голодную смерть);
- 2) отстаивая интересы рода (без рода он был обречен 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

<sup>13</sup> «Попытки отлынивания и беззаботности сурово карались презрением и насмешками, что было весьма суровой санкцией в коллективе, где престиж ценится выше всего» [Васильев, 1983. С. 15].

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? З. Фрейд считал, что творческая деятельность есть сублимация полового акта. Мы склонны считать, что он был прав и неправ. 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 идет незримый рой  
гостей,  
Знакомцы давние, плоды мечты моей.*

XI

*И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просят 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, волнующаяся субстанция, бессознательно (как во сне, т. е. без участия разума) стремящаяся излиться, 4) свобода и легкость, 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 [Дандамаев, 1983. С. 7]). 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 все, что было создано в результате творческой деятельности<sup>14</sup>. 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 раздра-

<sup>14</sup> «Взгляд на иероглиф как на мысль, воплощенную в телесную структуру, обладающую скелетом, мускулами, красивой плотью, движениями тела, его напряженностью, издавна утвердился в китайской теории каллиграфии и отчасти был перенесен и в теорию живописи для исторического обозначения штрихов и других технических элементов письма: “мясо”, “кровь”, “артерии”, “дыхание” и т. п. ...Следствием уподобления структуры иероглифа человеческому телу стало использование таких понятий, как “мясо”, “внутренность”, “кровь”, “артерий” в художественном анализе каллиграфии. Позднее Цзян Куй (1155–1221), крупнейший теоретик каллиграфии, в своем трактате Сюй Шу Пу (“Введение в каллиграфию”) этот физиологизм в восприятии искусства еще усилит. Он будет писать, например, о прозе, в которой есть нарушения художественной формы, как о человеке без глаза [Завадская, 1983. С. 105–106].

житель. 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 первоначения можно уподобить падению снежной лавины – это процесс неудержимый, 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 осознанно всеми... Другими словами, от мига отслоения нового значения, от распадения 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 ут-

верждать 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 все многообразие существующих значений. Не отсюда ли сознание несовершенства слова, которое преследовало Тютчева?

Однако не только мельчайшие частицы значений, оказывается, не в силах выразить слово. Невыразимы стали и те первоначения, с которых все начиналось, значения, бывшие когда-то нерасчлененными. Таким образом, шкала, условно говоря, развития значений каждого слова принимает такой вид (рис. 8).

Семантическая шкала ограничена, с одной стороны, первосемой, с другой – семантическими квантами. Под первосемой мы понимаем первоначение 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 вы-

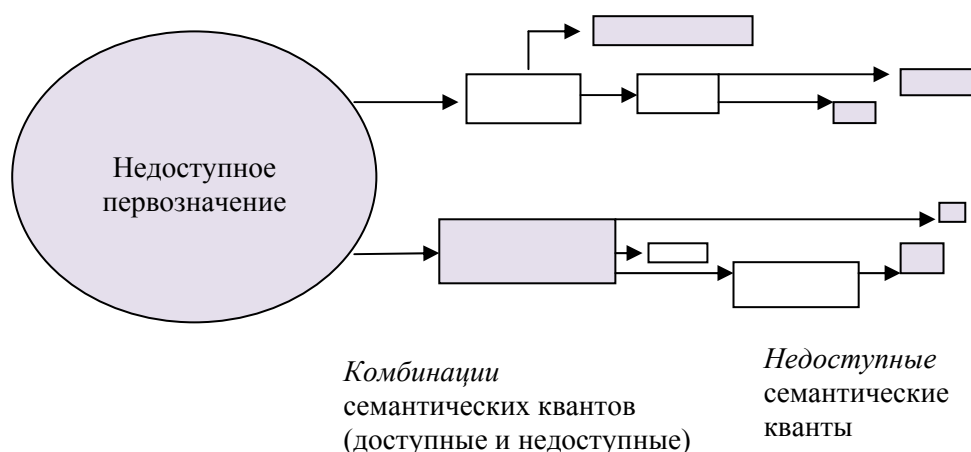


Рис. 8. Шкала развития значений слова

веденными суждениями, не достигают правды немислимого» (цит. по: [Малявин, 1982]). «Слова нужны для выражения идеи. Постигнув идею, забывают про слова. Где же найти мне забывшего про слова человека, чтобы поговорить с ним?» (цит. по: [Там же. С. 43]). Чжуан-цзы стремился найти абсолютное слово, вызывающее в нерасчленном 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 внушенную, несуществующую в настоящий момент реальность – благодаря суггестивной функции основного инструмента языка – 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 вызвали переживание нерасчленных психических состояний, тех самых состояний, по которым человек структурировал мир: все предметы, вызывающие данное психическое состояние, входили в один семантический ряд. Персонализация семы-идентификатора такого ряда, т. е. семы эмоции, семы нерасчленного психического состояния, как мы уже

говорили, означала рождение Бога (а надевание Бога атрибутами, выбранными из предметов, входящих в семантический ряд данной семы, означало рождение мифа).

Таким образом, если существовало слово, обозначающее это психическое состояние – нерасчленную сему эмоции, то отсюда неизбежно следует, что СЛОВО БЫЛО ИММАНЕНТНО БОГУ<sup>15</sup> (комплекс плодородия в нашей модели со своей стороны еще 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, т. е. 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 определенные психические состояния во время ритуальных празднеств, военных действий, охоты и т. д., стали использовать поэзию: мифологемы, растворенные в пространстве семантических рядов, оказывали то воздействие на психику

<sup>15</sup> В Евангелие от св. Иоанна содержится мысль о том, что «В начале было Слово».

людей, которое изолированное слово оказать было уже не в силах.

«В те времена, когда господствовали хянга<sup>16</sup>, 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 ее сочинение и исполнение. Он специально готовился к этому акту... выбирал соответствующее время» [Никитина, 1978. С. 7–8].

И теперь мы осознаем, что создание произведения искусства (в частности музыки и стихов, а изначально, очевидно, и употребление слов) было столь важным и ответственным делом еще 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 сгушались тучи, содрогались и рушились стены, государь и вся империя гибли» [Гессе, 1969. С. 50–51].

<sup>16</sup> Хянга – «песни востока» или «песни родной стороны» – первые письменные поэтические произведения на корейском языке. Возникли в древнем государстве Силла (IV–VII вв.). Расцвели в эпоху Объединенного Силла (VII–IX вв.).

«Музыка жидется на гармонии неба и земли, на соразмерности темного 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 Гиэ 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 звуко сочетаниям, 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 удалась от сути музыки. А так как она удалась от сути собственно музыки, то эта музыка не радостна, народ ропщет и жизни наносится урон. Все это возникает оттого, что неверно толкуют самую суть музыки и наивысшим полагают неистовые звуко сочетания. Поэтому музыка благопристойной эпохи спокойна и радостна, а правление уравновешено. Музыка смутного времени беспокойна, мрачна, поскольку его правление противоестественно. Музыка государства, пришедшего в упадок, сентиментальна и уныла, правление его под угрозой» (цит. по: [Гессе, 1969])<sup>17</sup>.

## Глава 9 В измененных мирах

В этой главе мы попытаемся проследить, с каким кругом явлений связывалось искусство у примитивных народов. И начать наш путь нам придется с обрядов инициаций, о которых мы уже несколько раз упоминали. Обрядам инициаций посвящена огромная литература. Мы будем опираться, главным образом, на фундаментальное исследование В. Я. Проппа [1946].

Обряды инициаций были известны практически всем народам мира в период гос-

<sup>17</sup> Это отрывок из V главы трактата «Весна и осень господина Люя» Люй Бу Вэй. Люй Бу Вэй – выдающийся философ и политический деятель Китая III в. до н. э., был ближайшим помощником знаменитого легистского императора Цинь Ши Хуана и стоял у пульта управления империей Цинь.

подства охотничьей идеологии. Этот обряд проходили девочки и мальчики, достигшие определенного возраста. Инициация совершалась в лесу, в ритуальном доме зооморфного вида: дверь дома ассоциировалась с пастью животного, которое символизировал дом. Приход мальчика в дом понимался как его поглощение тотемом, а выйти в мир должен был уже мужчина, качественно иное существо, родившееся во время обряда и извергнутое домом – животным. Пребывание в доме мыслилось как метаморфоза в чреве тотема. Мужчина ничего не должен был помнить о своем прошлом детском существовании. Даже имя ему давалось другое, мужское. Мальчик же считался умершим, и родные оплакивали его.

Во время обряда инициации мальчика подвергали страшным пыткам. Практиковалось и вырезание ремней из спины, и отрубание пальца, и избивание палками, и пытка огнем, и надевание на голову сырой бараньей шкуры, которая, высыхая, причиняла мучительную боль (эту экзотическую пытку Чингиз Айтматов описал в романе «И дольше века длится день», сохранив мотив потери памяти, но оторвав действие от обряда инициации). Многие мальчики не выдерживали пыток и погибали.

«На вопрос о смысле этих жестокостей исследователи отвечают, что эти действия должны были приучить к абсолютному послушанию старшим, что здесь получали закалку будущие воины и т. д. Сами туземцы объясняют их иногда желанием уменьшить население, так как в результате этих посвящений известный процент детей погибал. Все эти объяснения кажутся малоубедительными. По-видимому, эти жестокости должны были «отшибить ум». Продолжаясь очень долго (иногда неделями), сопровождаемая голодом, жаждой, темнотой, ужасом, они должны были вызвать то состояние, которое посвящаемый считал смертью. Они вызывали временное сумасшествие (чему способствовало принятие различных ядовитых напитков), так что посвящаемый забывал все на свете. У него отшибало память настолько, что он забывал свое имя, не узнавал родителей и т. д. и, может быть, вполне верил, когда ему говорили, что он умер и вернулся новым, другим человеком» [Пропп, 1946. С. 74].

Однако смысл лишения памяти и временного безумия гораздо шире и неизмери-

мо важнее. Именно в состоянии безумия мальчики устанавливали контакт с миром духов. Шурц полагал, что момент безумия был моментом приобретения соответствующих способностей. Точно так же понимал смысл этого явления и Фробениус. Именно в состоянии безумия проходящий обряд мальчик встречается с духом и получает от него дары. Дары из мира духов – вот смысл и цель обряда инициации.

Так, в одном очень интересном сказании в сборнике Боаса герой попадает к волкам. Сзываются все волки, медведи и выдры, и пришельцу оказывается всяческая честь. «Тогда волки вдруг внесли труп. Они завернули его в волчью шкуру, положили его у огня и начали плясать вокруг него и отбивать такт. Тогда мертвец встал и, качаясь, стал ходить. Но чем дальше они пели, тем увереннее он стал двигаться, наконец, забегал совсем, как волк. Тогда главарь волков сказал: «Теперь ты видишь, что делается с мертвецами. Мы превращаем их в волков. Когда ты вернешься домой, научи людей нашей пляске». Они дарят ему волшебную стрелу, которую достаточно нацелить, чтобы убить дичь без выстрела<sup>18</sup>. Этот миф объясняет нам и обряд инициации. Нам теперь понятно, ради чего уходили в область смерти к тотемному предку-хозяину» [Пропп, 1946. С. 64].

Состояние безумия ассоциировалось с путешествием в мир смерти за волшебными дарами. И дары эти – власть над животными и... искусство. В данном случае искусство танца, древнейшее из искусств. Если мы вспомним, что на ступени развития, которую отражает миф, искусство было единственной формой творческой деятельности, то необходимо признать, что творческая деятельность воспринималась как дар из мира духов, мира смерти. Волшебная дудочка или гусли-самогуды всегда в волшебной сказке дарены существом из потустороннего мира. Игра на гусях или на дудочке в сказке, как правило, вызывает один из следующих эффектов:

- 1) все спят;
- 2) все плачут;
- 3) все смеются;
- 4) все пляшут.

<sup>18</sup> Пропп цитирует работу: *Boas F. Indianische sagen von der nord – Pacifischen kuste Americas*. Berlin, 1985. S. 111.

И это очень похоже на массовый гипноз.

«Царевич стал по мосту похаживать, тросточкой постукивать, выскочил кувшинчик и начал перед ним плясать; он на него засмотрелся и заснул крепким сном», – говорится в сказке. Усыпить может не только музыка, но танец, пляска. Усыпить может ритм (видимо, именно ритм, именно способность строить семантические ряды считалась даром духов).

Шаманизм – древнейшая форма религии, тесно связанная с тотемизмом. Шаманы осознавали тех духов, с которыми они «вступали в связь», как злых духов. Тот факт, что дух служит шаману, говорил только о силе шамана, но не о доброте духа. И поэтическое вдохновение у многих примитивных народов считалось идущим от злых духов.

Согласно Массэ, у бедуинов – народа кочевников, создавшего замечательную поэзию<sup>19</sup>, были люди, называемые «кахин» (прорицатель), которые сочиняли стихи, называемые «садж». Садж представлял собой короткие рубленные строки, отличавшиеся рваным ритмом, бессвязные, в общем, судя по описанию, типичные шаманские стихи. И бедуины твердо знали, что садж внушают поэтам злые духи. Согласно Массэ, садж сочинялся в иступленном состоянии, часто женщинами.

И когда пророку Муххамеду впервые явилось вдохновение – и с ним ангел Джебраил, Мухаммед решил, что имеет дело со злым духом. Тот же факт, что некоторые суры Корана написаны в форме саджа, дал повод врагам пророка упрекать Мухаммеда в том, что его вдохновение имеет отнюдь не боговдохновенный характер [Массэ, 1982].

Итак, поэзия, музыка и танец – виды творческой деятельности, осознавались как дары из мира духов, причем злых духов, и чтобы овладеть ими, необходимо было уйти в область смерти. Между прочим, знаменитый кастальский источник, по представлениям греков, находился у входа в подземное царство. А скандинавы называли поэзию

<sup>19</sup> Традиция гласит, что любой бедуин понимал в поэзии больше, чем цивилизованный поэт. Образование арабского поэта считалось неполным, если поэт не совершал «хадж» в какое-нибудь племя. Даже несравненный Абу Нувас счел необходимым какое-то время провести среди бедуинов. Подробнее об этом см.: [Шидфар, 1978].

медом Одина. Переход же в область смерти мог произойти только в состоянии безумия, для достижения которого мальчики в период обряда инициации подвергались внушающим ужас пыткам, которые у разных народов в общем-то одни и те же. Представление о возможности с помощью устойчивого болевого комплекса совершить путешествие в область смерти возникло не случайно. Некоторый свет на возникновение этого феномена может, пожалуй, пролить следующий отрывок.

«Разрубание, растерзание человеческого играет огромную роль в очень многих религиях и мифах, играет оно большую роль и в сказке... В работе Н. П. Дырнковой “Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен Сибири” даны выдержки из огромного материала, показывающие, что ощущение разрубания, растерзания, перебирания внутренностей есть неперемнное условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом. У турецких племен Сибири формы этого разрубания совершенно одинаковы: оно совершается в состоянии галлюцинации.

Вот несколько выдержек из этих материалов. Якутский шаман Герасимов рассказал этнографу А. А. Попову, как он стал шаманом. Он вдруг, ища потерянных оленей, увидел на небе трех воронов, почувствовал удар в спину и потерял сознание. К нему явились “духи” и стали его истязать. Его били веревками и ремнями, в тело его впились гады, его обмакивали в кровяные сгустки, он захлебывался в крови, должен был сосать грудь ужасной старухи, ему выкололи глаза<sup>20</sup>, просверлили уши... и укладывали в железную люльку и т. д. По записям многих исследователей и наблюдателей, будущий шаман у якутов “испытывает все мучения отрезания головы, разрезания и варки тела” (там же). Алеутка шаманка Койон (заяц) начала шаманить после видения. Несколько человек разрезали ее тело на куски по суставам и положили варить в ко-

<sup>20</sup> По мнению Проппа, слепота Яги в сказках восходит к невидимости и самого героя. Пропп объясняет это тем, что существа мира смерти так же не видят живых, как живые – обитателей мира смерти. Пропп обратил внимание на то, что пророки и прорицатели (Тиресий), освободители народа (Самсон), праотцы (Иаков, Исаак), поэты (Гомер) представляются слепыми. Перед отверзанием глаз их необходимо ослепить.



тел. Потом пришло еще двое людей, опять резали ее мясо, потрошили, варили»<sup>21</sup>. Такова типичная картина видений шамана до его вступления в исполнение шаманских функций. Спрашивается, почему все шаманы галлюцинируют одинаково и почему образы этих видений иногда до мелочей (варка в котле и др.), с одной стороны, совпадают с тем, что в Америке, Африке, Полинезии, Австралии совершается в качестве обряда, с другой стороны, с тем материалом, который дает нам сказка» [Пропп, 1946. С. 115].

Таким образом, существует некое психическое состояние, устойчиво сопровождающееся сильнейшим болевым комплексом<sup>22</sup>. Это явно одно из измененных состояний сознания, и именно оно дает «сверхъестественные» возможности шаману.

Шаманизм возник одновременно с обрядами инициаций, но, видимо, в то время, когда обряды начинают утрачивать свой смысл. Разрубание на части здесь заменяется отрубанием пальца, «умирание» заменяется изображением умирания и т. д. И состояние, которое ранее было доступно всем, теперь становится доступно только шаманам. И именно это состояние, воспринимаемое остальными людьми как безумие, связывалось в сознании людей с возникновением плясок, музыки, поэзии. Похоже на то, что как раз данное состояние сознания мы и называли мифологическим.

В нашей модели к болевому комплексу обряда инициации, к связанному с ним измененному состоянию сознания восходит и практикуемый японскими самураями ритуал харакири. Чаньская (дзэнская) медитация играла большую роль в воспитании и духовной жизни самураев (о связи чань и военно-прикладных искусств У-Шу мы еще будем говорить, равно как и о связи чаньской практики и болевого комплекса обряда инициации).

Только самураи обладали привилегией уходить из жизни через харакири. Если вспомнить, что жизненная сила, по учению чаньских наставников, находится в брюш-

ной полости, сосредоточие же ее – пуповина, которую созерцают адепты Чань-буддизма во время сидячих медитаций, если вспомнить, что именно живот вспарывают самураи, если вспомнить, что разрезание, разрубание, извлечение внутренностей широко использовалось обрядами инициации и что, по некоторым представлениям, распространены на Востоке, на чем сосредоточена душа перед смертью, в то она и воплотится в следующем рождении<sup>23</sup>, то картина приобретает известную завершенность.

В нашей модели обряды инициации возникают, впрочем, тогда, когда мифологическая форма сознания уже перестала быть единственной и основной<sup>24</sup>, т. е. гораздо позднее возникновения языка. Мы примерно можем установить время рождения языка, вернее, мы можем определить момент, позднее которого он родиться не мог. Этот момент – возникновение облавной (загонной) охоты на мамонтов. Такая охота требовала точной координации действия охотников, а этого невозможно добиться без наличия языка (единственные животные, владеющие искусством облавной охоты – волки – приобретали требуемые навыки тысячелетиями, у волков достаточно сильно развита система звуковой сигнализации). Неандертальцы охотиться на мамонтов не умели. Но 30 тысяч лет назад в пещере на горе Кармел был разведен костер, у которого грелись вместе неандертальцы и люди. И масса мозга людей, гревшихся у этого костра, как показывают последние научные данные, была не меньше, чем у любого из наших современников.

Облавная охота на мамонтов возникает через считанное количество веков. Практически одновременно с первыми следами облавной охоты появляются первые «скорченные» захоронения костяков. «...Скорченные погребения появляются еще в мустьерское

<sup>21</sup> Пропп цитирует работу: *Дыренкова Н. П.* Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен Сибири // Сб. Музея этнографии и антропологии им. Петра Великого АН СССР. Л., 1930. Т. 9. С. 267–293.

<sup>22</sup> Любопытно, что точное описание ощущений посвящаемого в шаманы содержится в известном стихотворении А. С. Пушкина «Пророк».

<sup>23</sup> «...Желая умереть, готов уже был купец взойти вместе с женой на костер, да вдруг увидели они летящую в поднебесье красивую пару гусей. Бросились вслед за тем оба в пламя и сгорели, но раз были их мысли сосредоточены на увиденных гусях, то и в новом рождении оказались они супругами в облике птиц» [Сомадева, 1982. С. 254–255].

<sup>24</sup> Косвенным подтверждением этому служит то, что магия имени (язык был порожден мифологическим сознанием) оказывается древнее магии жертвоприношения.

время и распространены на протяжении всего каменного и бронзового веков. Они не являются единственной формой захоронения; наряду с ними существуют и погребения в обычной позе умершего – вытянутые, встречаются и сидячие, и даже вертикально стоящие (плотно осыпанные кругом) костяки. Но скорченность проходит через многие эпохи, обрываясь довольно резко на рубеже бронзового и железного веков, когда происходил целый ряд других изменений в обществе...

Скорченность костяков в древних погребениях давно уже поставлена в связь с позой эмбриона в чреве матери. Думаем, что это правильно. Больше того, красную охру, которой обычно посыпаны скорченны костяки, следует, полагаем, рассматривать не как символ огня, а как что-то иное. Ведь обозначением огня мог быть костер около погребенного, жар (угли), посыпанный на могилу, что иногда и наблюдается. Не является ли красная краска символом крови? Зародыш окружен червлёным красным чревом. Скорченность достигалась искусственно: хоронившие покойника люди или связывали конечности трупа, или подрезали суставы с тем, чтобы придать ему желаемую позу плода в чреве.

Идея превращения покойника в неродившегося эмбриона связана, очевидно, с представлением о том, что умерший человек может родиться вторично. И поэтому ему следует придавать позу готовности к этому событию. Этнография дает нам множество примеров верований в переселение души, в перерождение человека после смерти в то или иное существо, живущее на земле. В этом тесно переплетались анимистические и тотемистические представления охотничьей первобытности. Человек не отделял себя от природы, сливал себя с ней. Ярким показателем была подготовка мертвеца ко второму рождению в каком-то новом облике (может быть, снова в человеческом).

В обильном сказочном фонде всех народов сохранилось множество сюжетов, связанных с оборотнями, полулюдьми-полуживотными, зверями, говорящими человеческим языком, или людьми, понимающими язык животных. Во многих сказках давность времени определяется указанием на то, что «тогда еще люди звериную речь понимали». Косвенно это тоже связано с возможностью для человека воплотиться в зверя, а после

перемены тех или иных обличий опять в человека. Такой круговорот души должен был, очевидно, содействовать взаимопониманию человека и природы. Говорящие животные, деревья, птицы, рыбы в сказках всех народов земли, частичный антропоморфизм разных звеньев природы – наследие той длительной эпохи, когда человечество верило в перевоплощение, во второе рождение, после того, как жизненная сила покинула тело умершего. Мыслилось это вполне реально: умерший продолжал жить на земле в каком-то ином облике...

...Мустьерские скорченны погребения положили начало каким-то полуосознанным представлениям о возможности человека возродиться вновь в человеческом или зверином виде (обряд превращения мертвеца в подобие эмбриона должен был облегчить его второе рождение)» [Рыбаков, 1981. С. 268].

Итак, одновременно с языком возникает в мустьерское время вера в реинкарнацию. Эта вера тесно связана с тотемистскими культурами, шаманистской практикой и обрядами инициаций. Но мы знаем, что вера в реинкарнацию связана с буддийскими верованиями. Буддийские же верования культивируют практику медитаций и психотренинга, направленную, как считают многие исследователи, на достижение измененного состояния сознания (см., например, [Абаев, 1980. С. 164]).

Небезынтересно здесь напомнить, что знаменитый христианский мыслитель III в. Ориген выдвинул концепцию о профаническом и глубинном пластах евангельского учения. Согласно этой концепции, глубинный пласт учения Христа, открытый только посвященным апостолам, представлял собой учение о реинкарнации. По мнению Оригена, на эт. е. косвенные указания в тексте Евангелия. Оригена обвинили в ереси. Но «...средневековая русская культура молчания... имела свои глубокие философские основания, уходящие далеко в глубь истории. Если мы отбросим терминологические особенности, то увидим стремление понять природу человека и получить знания внутренним путем. А дальше – аналогия с учением йогов и дзэном... Несмотря на различие путей – удивительная глубинная общность – откуда она взялась? Это могло бы стать предметом особого исследования. В историческом плане мы видим как бы два

фокуса – Будда и Христос, от которых расходятся волны внутреннего знания путем непосредственного проникновения в континуальные потоки...» [Налимов, 1981. С. 237].

Состояние просветления буддистов, состояние «снисшествия Святого Духа» у христиан и шаманический экстаз. Если состояние просветления (но не чаньское или дзэнское состояние сатори) и состояние «снисшествия Святого Духа» – близкие (если не одно и то же) психические состояния, то шаманистское состояние сознания явно отличается от них. И прежде всего тем, что в системах тренинга йогов, буддистов и христианских святых в явном виде отсутствует болевой комплекс. Следы его остаются в практике аскезы и упражнений, а также в ощущении пронзительности, испытываемом «прозревшим». Словами «огненная радость» описал Августин экстаз, охвативший его во время молитвы. Огненность – постоянная характеристика христианского экстаза, столь же постоянная, как боль у шаманов.

И если во время обрядов инициации ВСЕ испытываемые испытывали экстаз, общались с «духами» после мучительных пыток, подчеркиваем – ВСЕ, независимо от их прошлого жизненного опыта, то йогом или святым, достигшим просветления, мог стать лишь тот, кто всю жизнь готовил себя к моменту «прозрения». Монахи-христиане использовали аскезу и умерщвление плоти, флагелланты – и самобичевание, но не это является главным в их подготовке, хотя именно здесь видны следы обряда инициации, как, впрочем, и в крестных муках Христа. Одно из глубинных отличий христианской и буддийской (имеется в виду буддизм традиционный) практики от практики шаманской, на наш взгляд, в роли этики.

Немыслимо не быть добродетельным христианскому святому. Немыслимо буддисту переступить через этическое учение Сакья-Муньи. Нравственное учение Будды отражает мораль земледельцев. Бог Нового Завета – тоже земледельческий бог. О связи культа Христа с аграрными культурами вегетативных демонов писал, например, А. Францев [1966].

Итак, именно с переходом к земледелию, с резким расширением экологической ниши, связано открытие принципиально нового измененного состояния сознания, недостижимого с помощью наркотиков (их нередко

принимали шаманы и прорицатели и никогда – христианские и буддийские монахи).

Экстаз шамана сочетается с безумием, часто с агрессивностью. Наркотики вызывают агрессивность у одурманенных ими людей. Но христианское состояние «снисшествия Святого Духа» и буддийское состояние просветления начисто лишены агрессивности и вообще внешних проявлений<sup>25</sup>.

Таким образом, между рассматриваемыми двумя измененными состояниями сознания (разновидностями мистического сознания) оказывается неизмеримый качественный разрыв. И этот качественный разрыв прослеживается на взаимоотношениях существующего культа и искусства. Шаманизм использует танец, ритм для достижения экстаза. Танцы использовались и в обрядах инициаций. Таким образом, практике шаманского экстаза оказываются органически присущи внешние ритмы, принцип семантического ряда. Отсюда культ искусства, характерный для «шаманской» эпохи: искусство было неотделимо от обряда, а танец и поэзия считались идущими из мира духов.

Что касается отношения к искусству христиан, то, например, Блаженный Августин в своей «Исповеди» утверждал, что искусство греховно: впрочем, по мнению Августина, искусство не столько греховно само по себе, сколь греховна наша способность наслаждаться им. У Августина эта мысль возникла от осознания того, что чем искуснее актеры на сцене передают страдания невинного человека, тем зрителям (и самому Августину) приятнее на них смотреть, т. е. эгоистическое желание сочувствовать оказывается сильнее, чем любовь к ближнему. Чужие страдания на сцене, в конечном счете, доставляют радость, и радость эта для Августина греховна, так как не радость, а жалость и только жалость должны они вызывать. Однако суть проблемы греховности искусства оказывается, как нам кажется, гораздо глубже, чем представлялось Августину. Суть этой проблемы в обусловленности возникновения искусства тем измененным состоянием сознания, в которое впадали шаманы и юноши, проходящие обряд инициации. Экстаз, ведомый Августину, в на-

<sup>25</sup> В нашей модели видения монахов, влекущие за собой избиение инакомыслящих, не являются результатом психического состояния, традиционно называемого нами «снисшествием Святого Духа».

шей модели носил уже совершенно иной характер.

Где-то между шаманским и йогическим состояниями мистического сознания находится состояние озарения, достигаемое адептами чань-буддизма (дзэн-буддизма). В связи с промежуточным положением чань-озарения мы рассмотрим его подробнее.

Чань-буддизм возник в Китае в V–VI вв. в результате слияния отдельных концепций буддизма Махаяны и традиционных китайских религиозных и философских учений. Фактически от буддизма Махаяны в чань-буддизме почти ничего не осталось. Зато очень многие положения даосизма органически вошли в чань-буддизм.

Вот как академик Алексеев раскрывает ДАО и человека, живущего по законам ДАО (цитируется работа В. Е. Завадской «Мудрое вдохновение»): «Дао-нуль бродит в царстве великого нуля, гнездится в пустоте... Величайшее Дао – в мраке и молчании» «Дао великое – туман» «Дао – неистоимо, всеобъемлюще» «Дао – тайна, оно – скрыто, оно – врата всей материи, может действовать в мире, но не пребывает в славе, погибает от приверженности к мирскому». «Войти в Дао в кабале мира нельзя, стержень Дао – высшее освобождение от мирской логики». «Дао, высмеиваемое глупцом – есть высшее Дао». «В его толще пребывает Дао-человек; для постижения Дао омой сердце, выбели Дух, придави свое человеческое значение: Дао выражено в юродивости, приравнимо к безумию, просветлевший в Дао словно темен, сравнившийся с Дао словно в золе, вошедший в Дао словно отошел». «Дао-человек не знает ни доброго ни злого, ни верного ни лживого, живет радостно там, где обыкновенному человеку жить мучительно, сравним с долиной (просторной и светлой)». «Дао-человек не нуждается в человеческих одобрениях, он одинок среди людей, противоположность им и образец миру, он опрощается до внешнего убожества, выбирает себе последнее место, он – юродивый, его бытие – безумие (для обыкновенных людей), он, как и Дао, плывет, блуждает, ничего не ищет, но не требует обратно, производит, но не копит, юродиво прост и первобытно неотесан, дико безумен, «действует мало, но идет великим путем».

Самое важное для нас в приведенных высказываниях академика Алексеева – настойчивое уподобление человека, познавшего

суть Дао, юродивому, безумному. Отметим это: в даосизме вновь мы сталкиваемся с состоянием безумия, уже знакомым нам по обряду инициаций и шаманическому экстазу. Нормальный человек не может постигнуть Дао: суть одного из самых известных постулатов даосизма сводится к тому, что о Дао нельзя говорить с учеными, им мешает земное, ложное знание, а «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное Дао» [Дао Дэ Цзин, 1972. С. 115].

Следует обратить внимание также и на то, что Дао-человек не ведает разницы между добром и злом. В системе даосизма этические проблемы существуют только на профаническом уровне. И отличительная особенность человека, «просветлевшего в Дао» дико-безумное поведение, т. е. поведение агрессивное. Отметим, что в даосизме агрессивность поведения в состоянии просветления и игнорирование этики идут рука об руку.

Кроме сходства с даосизмом, эмоционально-психологические особенности чаня обнаруживают сходство с народным праздником.

Характеризуя психологические параметры древнекитайского праздника, М. Гране пишет: «Праздники зимнего сезона носили крайне драматический характер. Высшее возбуждение было всеобщим. Даже во времена Конфуция все, кто принимал в них участие, походили, по словам очевидцев, на безумных, подразумевая под этим то, что они ощущали себя осененными божественным духом. Огромную роль играли в них экзорцисты, которые буквально так и назывались – “безумными”. Танцы под аккомпанемент глиняных барабанов приводили в состояние экстаза и других участников, которые доводили его до предела посредством опьянения» (цит. по: [Абаев, 1980]).

Нам уже приходилось отмечать, что так называемое просветление (У, Да-У, Дунь-У, Да-Цзюэ), которое составляло основное содержание «чаньского опыта» и достижение которого рассматривалось как главная задача чаньской религиозной психотехники, означало, в сущности, переход к измененному состоянию сознания (ИСС), имеющему качественные отличия от «нормального» (обыденного) состояния. Психофизиологически чаньское «просветление» представляет собой глубокоэмоциональное, экстатическое переживание единства бытия, не

расколотого на оппозиции и чрезвычайно близкого чувству материально-телесного единства, вызываемого карнавальными действиями, о которых пишет М. М. Бахтин [1965. С. 276–277].

Здесь особенно важно еще раз подчеркнуть, что во время «просветления» происходила качественная перестройка психических структур, воскрешающая задавленную в процессе социализации индивида спонтанность и безрассудную стихийность «естественного» поведения и пробуждающая в человеке оргиастическую неистовость, экзотическую одержимость и «безумство» древнекитайского праздника.

Чань-буддисты, на которых нисходит «великое озарение» (кит. Да-Цзюи, яп. Сатори), начинают совершать абсолютно неприемлемые с обычной точки зрения поступки: разражаться безумным хохотом, который по образному выражению Линь-Цзы<sup>26</sup>, «сотрясает небо и землю», испускать столь оглушительные восклицания, что собеседник, как утверждают чаньские тексты, «мог оглохнуть и ослепнуть на три дня» или же упасть в обморок, сквернословить и издавать неприличные звуки, жечь сутры и изображения буддийских божеств. Сам Линь-Цзы, например, когда его постигло «просветление», трижды ударил под ребра «учителя наставника» Да-юя, на стажировку к которому его отправил Хуан-бо, а затем вернулся к своему собственному наставнику Хуан-бо и ударил его ладонью по лицу... Ничего подобного не позволяли себе, конечно, патриархи других буддийских школ.

Хотя чаньское «просветление», безусловно, не является патологическим состоянием и, несмотря на все свои внешне «безумные» выходки, подавляющее большинство чаньских «наставников» были психически здоровыми людьми (то же самое относится и к участникам карнавалов представлений), методы перестройки «нормальных» психических структур, практиковавшиеся в чань-буддизме, носили столь радикальный характер, что в некоторых случаях они действительно вызывали у учеников патологические изменения психики, которые получили собирательное название «чаньская болезнь». «Чаньская болезнь» в

какой-то мере сопоставима с таким распространенным в архаических традициях явлением, как профессиональная болезнь шаманов – «шаманская болезнь», «шаманская истерия». Но необходимо учитывать, что в чань-буддизме расстройство было скорее исключением, чем правилом, и опытные наставники умели излечивать его, если оно все же имело место. Вместе с тем крайне радикальный характер чаньской психотехники, которая имела ряд принципиальных отличий от индуистской и буддийской йоги, практиковавшейся в других школах, сближает ее с так называемой «шаманской техникой экстаза», тесно связанной с древнекитайским праздничным комплексом и, судя по приведенному выше описанию М. Гране, входившей в него как важнейший составной элемент.

Известно, что на упоминаемых им обрядах, связанных с экзорсизмом, в Древнем Китае специализировались мужчины-шаманы (нань-у), которые вводили себя в состояние транса с помощью ритмических звуков и изнуряющей пляски. Характерной чертой «техники экстаза» китайских шаманов является ее динамичность (резкие телодвижения), радикальность (необходимость кардинальной ломки обыденных психических структур) и быстрое – в течение одного акта – достижение нужного состояния сознания. О крайне радикальном характере чаньской психотехники мы уже говорили. Необходимо также отметить, что характерной чертой чаньской техники психотренинга является спонтанное и мгновенное (сиюминутное) просветление адепта, на чем особо настаивал Линь-Цзи, и что весьма существенно отличает чань от других школ, где культивировались методы постепенного и поэтапного достижения идеального состояния.

Еще одна отличительная черта чаньской психотехники – сочетание пассивной (сидячей) медитации, заимствованной из индубуддийской практики, с активными динамическими формами психофизического воздействия: монотонное хождение по кругу в ряд, «медитация» в процессе трудовой деятельности (ну-цин), толчки, щипки, удары и т. д. Особенно близки по своим психофизическим параметрам к ритуальным танцам шаманов так называемые «военно-прикладные искусства» (у-шу), которые практиковались в чаньских монастырях как

<sup>26</sup> Линь-Цзы и Сюань (умер в 867 г.) – выдающийся чаньский патриарх эпохи Тан.

весьма эффективное средство психотренинга, отвечающее чаньскому идеалу мгновенного постижения высшей и тотальной истины в процессе активной жизнедеятельности – борьба, кулачный бой, фехтование и т. д.» [Абаев, 1980. С. 163–166].

Чань-буддизм – идеология, оказавшая и оказывающая колоссальное влияние на искусство. Поэтому мы позволили себе привести пространную цитату из статьи И. В. Абаева, автора ряда работ по теории и практике буддизма школы Чань. Из этой цитаты видно, что внешним проявлением перехода в измененное состояние сознания в практике чань служит опять-таки безумное поведение, сопровождающееся диким смехом и актами насилия.

Мы видели выше, что в шаманской практике похожее поведение является результатом воздействия внешних ритмов и сопровождается болевым комплексом. Этикой шаманская практика пренебрегала.

В практике чань-буддизма, как пишет И. В. Абаев, воздействие внешних ритмов налицо: танцы у-шу и прочие динамические средства психофизического воздействия. Отметим, кстати, что танцы у-шу априорно носят агрессивный характер постольку, поскольку это военные танцы. Интересно, что созерцание у-шу может привести не только к мистическому, но и к творческому озарению: «Знаменитый художник (У-Дао-Цзы) после того, как посмотрел танец с мечом военачальника Пей Миня, едва тот закончил, схватил кисть и в одно мгновение завершил (свою картину) – Это было так, как будто ему помогал Бог» (Чжу Цзиньюань. Танчао Минхуа ну. О прославленных мастерах периода Тан. «Ван Ши Хуа Юань». Шанхай, 1932. Т. 3) [Завадская, 1983. С. 61–62].

Вот что пишет Е. В. Завадская о роли этических категорий в структуре чань-буддизма: «Согласно учению чаньского наставника Хуан-бо (IX в.), есть три ступени этического поведения. На низшей люди выполняют предписания, надеясь на награду. На средней предписания выполняются без всякого расчета на выгоду. Эта ступень, к которой стремятся многие христиане, думая, что выше ничего не бывает. Но чань признает еще третью ступень: отсутствие

всякой мысли о моральном и неморальном...» [1977].

«Особую группу философских категорий в системе Хой-нэна<sup>27</sup> составляют этические понятия: добро и зло, просвещенность и невежество, просветленность и непросветленность и т. д. Такой ряд оппозиций рассматривается автором “Алтарной сутры шестого патриарха” (Хой-нэном) лишь на профаническом уровне. Добродетель и заслуга, прегрешения и заблуждения являются атрибутами феноменального мира, и все они нейтрализуются на уровне Абсолюта» [Завадская, 1977].

Мы видим, что роль этики в подготовке адептов чань-буддизма не сравнима с ролью этики в буддизме Махаяны и тем более в Христианстве. Это естественно и неизбежно вытекает из концепции «внезапного озарения», которое может в принципе прийти к любому адепту Чань, а может и не к адепту Чань (так же, как во время обряда инициации каждый посвященный, независимо от особенностей его индивидуальности, может достичь состояния «общения с духами» в результате длительных истязаний).

Что касается истязания и болевого комплекса, то вот что пишет И. В. Абаев в уже упоминавшейся статье: «...исключительно важное значение приобретают парадоксальные диалоги, возродившие в чань-буддизме архаичную форму словесного поединка. Главная цель диалогов между чаньскими “наставниками” и их учениками заключалась в том, чтобы вызвать у ученика “прорыв к просветлению” загнав его в отчаянно безвыходную ситуацию. Поэтому диалоги имели остро драматический характер, выливаясь в форменные поединки, по накалу борьбы не уступавшие, по словам чаньских авторов, “фехтованию на настоящих мечах”. В этом сравнении нет никакого преувеличения и, более того, применительно к некоторым случаям его можно понимать не фигурально, а буквально. Так, например, “наставник” Ши-Гун испытывал своих учеников «на острие стрелы»: он целился в них из лука и требовал немедленного ответа.

<sup>27</sup> Хой-нэн – поначалу неграмотный дровосек, затем Тридцать третий буддийский, Шестой чаньский и Первый Патриарх школы чань. Центральная фигура в истории Чань. Выдвинул концепцию «внезапного просветления».

Если учесть, что в чаньских монастырях культивировались разного рода военно-прикладные искусства, в частности, в монастыре “Шаолиньсы” родилась знаменитая «шаолиньская школа борьбы» включавшая в себя и фехтование различными видами холодного оружия, то вполне можно допустить и применение настоящих мечей. В школе Линь-Цзы, по крайней мере, “наставники” очень часто пускали в ход деревянные монашеские посохи, а их ученики старались блокировать удар и даже иногда сдавали сдачу, если, конечно, осмеливались» [Абаев, 1980. С. 170–172].

«Уже отмечалось, что в психофизиологическом аспекте чаньская практика в чем-то возвращается к культуре примитива, к обрядам инициации [Померанец, 1972. С. 83]. Важно также отметить, что в чань-буддизме в наиболее общих схематических чертах воссоздавалась и символика древних мистерий. Каждый чаньский адепт перед своим “прорывом к просветлению”, которое означало его переход на качественно иной уровень, должен был пережить символическую смерть, знаком которой выступали хаотические душевные состояния (“великое сомнение”). За “великой смертью” (да-сы) следовало “великое пробуждение” (да-цзы) к новой жизни, когда разрушенный “великим сомнением” порядок вещей восстанавливался...» [Абаев, 1980. С. 170].

Таким образом, в психофизиологической практике дзэна можно найти и обычай истязаний (словами и физически), и практику ошеломления («наставники» хватили учеников за грудки, огорошивали их криком «хэ», неожиданно подкрадывались и били палками, внезапно задавали абсурдные вопросы, ответить на которые ученик должен был под угрозой неоправданного избиения) [Там же. С. 174], и даже следы представлений о смерти и воскрешении адепта, проходящего обучение. Напомним, что в обряде инициации посвящаемый, вошедший в строение, где проходил обряд посвящения, мыслился проглоченным животным предком и выходил из здания только после достижения экстаза, состояния «общения с духами», что представлялось как акт рождения качественно нового существа с новым именем, новой памятью и т. д.

Очень интересно, что, вообще говоря, чаньские «наставники» не отвергали сидячую медитацию. Основоположник чань-буд-

дизма Бодхидхарма вообще понимал духовную практику только как сидячую медитацию, лишённую зрительных образов. В нашей модели все моменты, сближающие «озарение» чань и шаманский экстаз, связаны с воздействием на адепта внешних ритмов. И можно заметить, что в известных нам системах, связанных с изменёнными состояниями сознания, практика использования внешних ритмов, как правило, сопровождается пренебрежением этикой. И наоборот, этике придается первостепенное значение в тех системах, связанных с изменёнными состояниями сознания, где практика психотренинга отказывается от динамических форм воздействия на психику, т. е. от использования внешних ритмов. Но именно первая группа систем сопровождается бурным развитием искусства.

Поэзия народов, находящихся на примитивной ступени развития, чарует нас до сих пор – именно тогда складывались мифы и песни, которые обобщил Гомер<sup>28</sup>, именно к тем забытым временам восходит зарождение эпических циклов. Учение Чань дало такой мощный толчок развитию живописи, поэзии и каллиграфии, что отголоски его можно обнаружить в самых неожиданных местах: в прозе видного американского прозаика Дж. Сэлинджера, немецкого прозаика Г. Гессе, в философии предтечи экзистенциализма Кьеркегора, в живописи Матисса, в музыке Малера, в философии жизни А. Швейцера (подробнее об этом см.: [Завадская, 1977]).

Интересно, что за последние десятилетия на Западе резкий рост потребления наркотиков (наркотики связаны, как мы уже упоминали, с шаманской практикой) сопровождался всплеском повышенного интереса к чань-буддизму в японском варианте (дзэн), а также появлением психоделического искусства, т. е. искусства, порожденного наркотиками. Думается, что возникновение

<sup>28</sup> Е. В. Завадская в ст. «Даосская поэтика странствий» (в сб. «Дао и Даосизм в Китае». М.: Наука, 1982) говорит о глубинном несходстве между «Илиадой», где чуть ли не каждая строчка подтверждается археологическими раскопками, и «Одиссеей», полной причудливого вымысла. Странствия Одиссея, считает Завадская, – это духовные странствия, путешествия по глубинам собственного сознания, т. е. явление того же рода, что странствия Тао Юань мина к «Персиковому источнику» или пейзажи Ван Вэя, Ми Фу, Фань Куаня.

психоделической музыки с ее гнетущими ритмами – «вторичная волна даров из мира духов» после той, что когда-то, в дошаманские времена, была подарена людям. Агрессивный, разрушающий психику характер этой музыки, а также ее связь с определенным измененным состоянием сознания очевидны. Известно, что психоделическое искусство возникло вслед за появлением наркотика LSD.

Семнадцать столетий назад в Китае происходило нечто подобное. В связи с даосским учением о долголетьи появилась мода на галлюциногенные снадобья (яо). Самые знаменитые из них – «порошок холодной пищи» (другое название – «порошок пяти камней») и «волшебный гриб» (линчжи). Приверженцы стиля «Ветер и поток» (Фэнлю) – знаменитые поэты, художники и каллиграфисты (Се Линьюнь, Ван Си Чжи, Бао Чжао, Гу Кайчжи и другие «знаменитости» как называли приверженцев стиля «фэнлю»), постоянно употребляли эликсиры. Это пагубно сказывалось на их психике. Согласно Л. Е. Бежину, знаменитостей часто посещали болезненные видения, с которыми нередко связывалась мысль о самоубийстве [1982. С. 101].

В китайской поэзии того времени, особенно в «стихах о странствиях», исследователи не без основания интерпретируют фантастические пейзажи, как порожденные галлюцинациями. Цао Чжи писал:

*Отбросив прочь  
Земную шелуху  
Пронзив туман,  
Я устремился в небо.  
Летаю я  
Над озером Динху...*

(пер. Л. Черкасского)

«...И похоже, это не просто плод творческой фантазии – полет этот, подобно своим собратьям, он видел более ясно, чем позволяло простое воображение» [Лисевич, 1979. С. 55].

Е. В. Завадская, посвятившая исследованию эстетики «волшебного гриба» (Линчжи) специальную работу [1971], считает, что галлюциногенное действие гриба осознавалось как духовное просветление, и игра с этим стимулятором была схожа с психотехникой чань-буддизма.

Итак, «просветление», достигаемое адептами чань-буддизма, было сродни эффекту галлюциногенных стимуляторов. В нашей модели это еще одно подтверждение промежуточного характера практики чань.

Мы уже говорили, что и шаманский экстаз, и озарение адептов чань сопровождалось безумным смехом и буйными агрессивными выходками («просветление» же буддийского отшельника сопровождается улыбкой, как и «просветление» христианского святого). Смеховой стихией сопровождались и народные праздники (карнавал). О сакральном характере этого смеха говорили многие исследователи (Бахтин, Пропп, Абаев, Софронова и др.). В одной из своих наиболее впечатляющих повестей писатель, лауреат Нобелевской премии Пер Лагерквист обратился к культу Аполлона (повесть «Сивилла»). Он воссоздает картину процесса прорицания и обращает внимание на то, что на некоторых фресках Аполлон изображался с идиотской улыбкой. Пьяная идиотская улыбка встречается и на некоторых изображениях Диониса. Культ Диониса связан с карнавалом, с вакханалиями, переходившими подчас в кровавые неистовые оргии (согласно мифу, именно вакханки в состоянии «священного безумия» разорвали Орфея).

Культ Аполлона связан с прорицателями. Аполлон – бог искусства. Мы приводили цитату из работы А. Ф. Лосева, согласно которой именно с Аполлоном связывалось все структурированное, упорядоченное в мире, а стало быть связывались (в нашей модели) семантические ряды.

Итак, агрессивность, «священное безумие» и наркотики оказываются странным образом сродни структурированию мира в семантические ряды, пророческому дару и искусству. И с этим же комплексом связано смеховое начало: смех или улыбка. Нас интересует связь смеха и быстрой ломки психических структур.

Шаманизм, как явствует из приведенной выше цитаты из статьи И. В. Абаева, использует технику радикальной ломки психических структур. И смех – дикий, безумный смех сопровождает экстаз шамана. О том, что адепт чань-буддизма безумно хохочет и совершает агрессивные поступки в состоянии озарения, мы уже говорили. Состояние безумия, сопровождающееся диким смехом, ассоциировалось со смертью во времена об-



рядов инициаций – со смертью и новым рождением.

В системе аутотренинга, опубликованной В. Леви в книге «Искусство быть собой» [1977], можно найти упражнения для расслабления мышц лица. Те, кто добивался расслабления мышц лица, знают, что в расслабленном состоянии лицо растягивается в улыбку. Таким образом, ничего не выражающая улыбка на лице Будды оказывается связанной с техникой медитации. Результатом использования техники медитации в буддизме Махаяны является постепенный переход в измененное состояние сознания. И постепенный переход сопровождается не диким смехом, а улыбкой.

Мы в главе 2 высказывали предположение, что комический эффект в литературной пародии связан с внезапным нарушением гипнотизирующего ритма, т. е. с резким переходом от гипнотического состояния сознания к обыденному. Судя по поведению шаманов и адептов чань, не только резкий переход от измененного состояния сознания к обыденному сопровождается смехом, но и переход от обыденного состояния сознания к измененному. Только в последнем случае смех характеризуется наблюдателями как «сумасшедший». «Сумасшедший смех» означает, по сути, что с древних времен осознавалась связь смеха и психических заболеваний.

Психические заболевания приводят к измененному состоянию сознания. Известно, что юродивые часто страдали эпилепсией. На Руси к юродивым относились как к «божьим» людям. В китайской традиции эпилепсия выступает как «высокая болезнь», связанная с состоянием «озарения»<sup>29</sup>. И некоторые формы эпилепсии, известные медицине, оказываются связаны со вспышками беспричинного смеха.

Известно, что смех сопровождает и другие виды душевных расстройств. Связь между религиозно-мистическими состояниями сознания и измененными состояниями сознания, характерными для психических забо-

леваний, могла бы стать предметом специального исследования. Предметом специального исследования могла бы стать и связь измененных состояний сознания, к которым приводит практика разных культовых и религиозных систем с теми состояниями сознания, спектр которых мы называем «поэтическим вдохновением».

Мы видели, что различные методы перестройки психических структур, принятые последователями разных учений, приводят к различным измененным состояниям сознания. В китайской традиции принято было сравнивать не просто тексты произведений искусства, но и самую природу соответствующих вдохновений. «Вдохновение Ли Гунлиня не очень возвышенно», – так отзывался о крупном современном ему художнике выдающийся художник, каллиграф и искусствовед Ми Фу [Завадская, 1983. С. 62]. Значит, Ми Фу считал, что существуют разные типы вдохновений.

Результатом вдохновения является созданная художником законченная модель мира, в которой все взаимосвязано, все шевелится и дышит, в которой нет ничего не работающего, ничего лишнего. И суть этой модели определяется характером вдохновения, мифом, который подобно скрытой пружине приводит в действие модель.

В главе 5 были представлены модели, созданные в состоянии «шаманского» вдохновения (это в большей степени касается М. Цветаевой и в меньшей – М. Светлова). Мифологический уровень этих моделей – уровень достаточно примитивных шаманских представлений.

Сейчас мы попытаемся выявить иные типы вдохновения, порождающие модели, мифологический уровень которых носит характер более, так сказать, христианско-буддийский.

## Анализ 1

*О небо, небо, ты мне будешь сниться!  
Не может быть, чтоб ты совсем*

*ослепело,*

*И день сгорел, как белая страница:  
Немного дыма и немного пепла!*

(О. Э. Мандельштам)

Мы уже упоминали, что, по мнению В. Я. Проппа, слепота восходит к невидимо-

<sup>29</sup> «В сочетании с иероглифом “сянь”, когда его пишут в связи с болезнью, “дянь” означает конвульсивное состояние, эпилепсию, “высокую болезнь”. Болезнь такого рода, разумеется, большая беда, но в эстетической литературе она выступает как символическая форма отчуждения духа от его среды, она открывает доступ в иной мир...».

сти, недоступности. Обитатель земного мира слепнет в мире духов. Но и обитатель мира духов слепнет в земном мире. Небо не видит человека в мире стиха Мандельштама. Но и человек видит небо только во сне. Небо недоступно человеку, поэтому оно и не видит его. Небо – утраченный мир, возвращение в который возможно только во сне, только ночью. С ночью связано небо черным цветом слепоты.

Но небо – это простор, это Свет. И этот свет оказывается **недоступен днем**. Следовательно, в этой модели день и свет не одно и то же. Свет присущ небу, а значит – сну, Ночи («Свет – в представлении древних не полностью отождествляется с солнцем. Поэтому и в мифологии разных народов существует известная двойственность: наряду с божеством солнца и света может существовать особый бог Солнца, как небесного тела» [Рыбаков, 1981. С. 368]).

День же, лишенный Света, – ничтожен. Он сгорает, давая тем самым свет, ибо сгоревший день сменится ночью – и Светом. Горение приносит свет. При этом от самого дня остается лишь немного дыма и пепла. Дым, пепел – противоположность свету, как противоположен свету день. Ничтожество, мимолетность дыма и пепла – естественная суть дня, лишенного света. Утраченное небо и сгоревший ради его возврата день несоизмеримы. Однако так было не всегда. Человек не может поверить в слепоту, недоступность неба. Он еще не свыкся с его утратой. Перед нами интерпретация мифа об утраченном Рае.

Мандельштам противопоставляет два мира – мир реальный и мир утраченный. Но если у Цветаевой и Светлова мир, противопоставляемый реальному, осознавался как мир смерти, и именно перевертыши этого мира, превращение его в мир жизни, вызывали у нас специфическое психическое состояние, то у Мандельштама мир неба не связан со смертью. Это скорее колыбель, навеки утраченная, но незабытая. Противопоставления жизни и смерти нет, хотя момент «перевертышания» присутствует и здесь (день оборачивается тьмой, а ночь – светом). Мир, противопоставляемый реальности, – мир неба, мир первоколыбели, тоже связан с жизнью.

Это иной мифологический уровень, качественно отличающийся от уровня, представленного в главе 5.

## Анализ 2

*Зорю бьют... из рук моих  
Ветхий Данте выпадает,  
На устах начатый стих  
Недочитанный затиш –  
Дух далече улетает.  
Звук привычный, звук живой,  
Сколь ты часто раздавался  
Там, где тихо разливался  
Я давнишнею порой.*

(А. С. Пушкин)

Зоря – сигнал побудки. Зорю бьют на границе между сном и бодрствованием, ночью и днем, тьмой и светом, деятельной жизнью и ночными видениями. Зоря может быть утренней и вечерней. Мы считаем, что Пушкин имеет в виду утреннюю зорю, так как в данном стихе она – «звук живой». Вряд ли отход ко сну ассоциировался бы с живым звуком. Кроме того, сигнал зори вызывает резкое, внезапное изменение психологического состояния. Громкий звук способен разбудить человека, но вряд ли может мгновенно его усыпить. Поэтому в нашем анализе мы будем исходить из того, что зоря в стихе – сигнал к пробуждению.

*Уровень семантических рядов.* Сема тишины насыщает следующие образы: 1) недочитанный стих, затихающий на устах; 2) тихое развитие; 3) давнишнюю пору (давний – отдаленный во времени, а звуки издали если и доходят, то тихо); 4) ветхого Данте (в слове «ветхий» содержится сема старости, давности, а о связи давности и тишины мы уже говорили).

Следующие образы стиха насыщены семой свободы: 1) дух, улетающий сколько угодно далеко; 2) тихое развитие. Сему пробуждения можно обнаружить в образах зори, живого звука.

Сема сна пронизывает образы тома Данте, выпадающего из рук, улетающего духа; затихающего стиха. Сема жизни содержится в образах тихого развития и звука зори, живого звука. Сема незаметности содержится в образе тихого развития. В нем же можно найти и сему естественности.

*Мифологемный уровень 1.* Звуки зори влекут за собой пробуждение. Само слово «зоря» – от «заря» – один из самых мощных архетиповых образов, насыщенных семой жизни, рождения. Однако в данной модели мира пробуждение очень похоже на засыпа-

ние, умирание или переход в какое-то иное психическое состояние, отличное от бодрствования: выпадающий из рук том, оборванный на полуслове стих, отлет духа – типичный набор образов с актуализированной семой сна или смерти (рождение стиха, как и музыки, насыщено семой жизни, плодородия, а смерть музыки, стиха на архетиповом уровне восходит к космической катастрофе, распаду).

Дух отлетает в несуществующий иллюзорный мир, в обычном состоянии недоступный человеку, в мир ирреальный. Как и небо в стихе Мандельштама, этот ирреальный мир в стихе Пушкина – не мир смерти, а мир первоколыбели, первоистока, мир утраченного начала.

С этим миром связываются следующие семы: жизнь, тишина, давность, естественность и свобода (последние две семы связаны с образом тихого развития: тихое развитие – незаметное, свободное развитие, не искаженное воздействием извне и не искажающее своим ходом естественный порядок окружающего мира; развитие само по себе, независимое, как в материнской утробе).

Сема естественности соединяет тихое развитие и образ зори: зоря – звук естественный в мире тихого развития, привычный, живой. Семой свободы связаны мир тихого развития и летающий дух. Давность, отдаленность во времени, соединяет мир первоколыбели и ветхий томик Данте. Сема тишины связывает мир первоколыбели и недочитанный стих, замерший на устах.

В стихе Пушкина изображены два мира: мир до сигнала пробуждения и мир, в который проникает дух поэта после сигнала, причем второй мир резко сменяет первый. Однако интересно, что мир, который мы условно назовем «миром до пробуждения», противопоставленный «миру после пробуждения», показан существующим в следующих образах: 1) зоря; 2) ветхий Данте; 3) недочитанный стих.

И каждый из этих образов семантически связан с ирреальным миром первоколыбели, как было показано выше. Мир до пробуждения, складывающийся только из компонентов, семантически связанных с ирреальным миром первоколыбели, неожиданно сам начинает приобретать ирреальный характер.

Свободный полет духа оказывается странствием из одного иллюзорного мира в

другой, столь же иллюзорный. Но эти миры отличаются друг от друга: только второму миру присуща сема свободы.

Единственно надежная опора в том зыбком мареве, в которое на наших глазах превратилось пространство стиха, единственная привычная почва – звук зори. Этот звук насыщен семой жизни, бодрости, двойственный же характер этого звука существенно отличается от двойственности остальных образов разбираемого стиха. Зоря – сигнал, граница между двумя мирами, мостик, перекинутый через бездну. Зоря – краткий реальный миг между двумя несуществующими мирами.

Странствия духа по иллюзорным мирам лишены временной протяженности. Время остановилось в момент возврата в мир первоколыбели.

Звук же зори в силу того, что он – звук, обладает временной протяженностью. За звуком зори встает мир, обладающий временной протяженностью, третий в стиховой модели мир, мир, который в этой стиховой модели лишь угадывается, – реальный земной мир. Третий мир интуитивно осознается как преходящий (на него переносятся характеристики того атрибута, который его представляет); это некий островок, обреченный на исчезновение в море несуществующего; ритмично возникающий и исчезающий мостик, ведущий из одного ирреального мира в другой.

И все это странным образом напоминает буддийское учение о реинкарнации, учение, где земная жизнь рассматривается как краткий миг, существующий в бесконечности перевоплощений.

*Мифологический уровень 2.* Сигнал зори – граница между днем и ночью. Миг между днем и ночью – рубеж, непреодолимый для обитателей мира духов. И дух, услышав этот сигнал, улетает далече – к себе, в свой мир, до следующей полуночи. Отлет же духа естественно влечет за собой смерть стиха (ночная природа искусства была показана нами ранее, когда мы говорили о том, что поэзия воспринималась как дар духов).

*Мифологический уровень 3.* До сих пор в разбираемых стихах мы неизбежно встречались с инверсионной симметрией реального и ирреального миров. Иногда они менялись местами на наших глазах. Но всегда при этом один из двух миров оставался (или становился) миром реальным.

В разбираемом же стихотворении Пушкина мы неожиданно сталкиваемся с принципиально иной конструкцией: противопоставляется не реальный мир ирреальному, а один ирреальный мир – другому, существенно ирреальному. Одно измененное состояние сознания (гипнотическое) противопоставляется другому. Причем переход к другому сознанию в стихе показан как смерть творчества. Именно смерть стиха и выпадение из рук поэта томика Данте предшествуют переходу в состояние, которому присуще ощущение естественности и свободы.

Зачем поэту понадобилось показать смерть стиха?

Мы рассматриваем текст как законченную модель мира, живое тело, в котором все взаимосвязано. При таком подходе к тексту стихотворения возможность появления в нем случайных образов исключается. То, что кажется случайным на профаническом поверхностном уровне, должно найти объяснение по мере углубления в текст. Нами уже было выявлено сходство представлений о мире в модели пушкинского стихотворения с буддийской моделью мира. Выявление следующего уровня стиха связано с дальнейшей разработкой этой темы.

Ранее проводилась краткая характеристика даосизма – учения, тесно связанного с чань-буддизмом. Китайская мысль понимает под Дао некий первопринцип, пронизывающий Универсум. Форма деятельности дао – недеяние.

При этом под недеянием понимается деятельность, не нарушающая естественного хода событий, определяемого Дао – первопринципом. Если щепку увлекает поток, то она плывет, хотя сама по себе не делает ничего, чтобы плыть, – таков естественный порядок вещей, определенный Дао.

Человек, постигший Дао, подобен этой щепке. Его поступки ничему не мешают, они естественны, ибо подчинены Дао. Со стороны деяния Дао-человека выглядят как недеяния, ибо они растворены в естественном порядке вещей, а потому и не видны.

«Тихое развитие» в мире первоколыбели очень напоминает даосское недеяние. Тихо развивающийся поэт развивается сам по себе, не подвергаясь воздействиям извне и не возмущая своим развитием естественного порядка вещей. Поэтому его развитие незаметное, тихое. Так растет ребенок в мате-

ринской утробе. Но только человек, познавший Дао, может жить по законам Дао. Для того чтобы понять Дао, надо уничтожить себя как личность, стереть границы между своей индивидуальностью и миром, который вокруг. Только в этом случае возможно достичь Дао. Так как творчество – процесс индивидуальный, то постижение Дао требует подавить творческие потенции. Даосы и чань-буддисты высоко ценили творческое вдохновение, считая, что творчеством поэт выражает Дао.

Но поэтическое озарение и мистическое озарение хоть и казались им в чем-то близкими, однако не соизмерялись. Мистическое озарение было конечной целью. Поэтическое же, творческое озарение рассматривалось как ступенька к мистическому.

И если мы всмотримся внимательно в текст стиха Пушкина, то увидим в нем таинственным образом проникшее в русский Лицейский контекст отражение описанных даосских идей. Действительно, сигнал пробудки вызывает смерть стиха, который замирает на устах, и поэт переходит в состояние «тихого развития», столь похожего на даосское недеяние.

Причем для того, чтобы погрузиться в это измененное состояние сознания, понадобилось убить состояние сознания, связанное со структурированием представлений о мире в семантические ряды, – связанное с творческой деятельностью.

Интересно, что в даосских текстах момент озарения и постижения Дао часто связывается с пробуждением. Как пробуждение он описывается и в рассматриваемой модели. Причем пробуждение становится возможным благодаря звуку из вещного мира.

Только через феномены мира, исполненные двойственной природы, можно погрузиться в глубины своего «Я».

У Басе было хокку с аналогичной проблематикой: «Старый пруд. Прыгнула лягушка. Всплеск воды».

Известный исследователь дзэн-буддизма Д. Т. Судзуки писал по поводу этого хокку, что только через прыжок лягушки (феномен вещного мира) можно войти в область безвременного времени, подобную старому пруду, в котором ничего не происходит (подробнее об этом анализе Д. Т. Судзуки см. в книге [Федоренко, 1982. С. 274–276]. И в стихотворении Пушкина, как говорилось выше, времени, как такового, нет, а

пробуждение связывается с феноменом вещного мира – звуком Зори и оказывается вхождением в область безвременного времени.

Думается, что с помощью метода семантических рядов удалось выявить три типа вдохновения, каждый из которых порождает замечательные стихи и тем не менее качественно отличается от других. Отличие это заключается в особенностях измененного состояния сознания, присущего данному типу вдохновения. Каждый тип вдохновения порождает свои мифологемные структуры, а следовательно, имеет аналог среди мистических измененных состояний сознания, с которыми соответствующий тип вдохновения каким-то образом связан.

Мы отдаем себе отчет в том, что выявленные три типа вдохновения одинаково правомочны и, конечно же, не исчерпывают всего многообразия типов вдохновения. Мы остановились именно на них, так как, по нашему мнению, рассмотренные типы вдохновения способны образовать некую начальную систему координат, в которой затем можно проводить исследование проблемы с учетом того, что любому поэту все типы вдохновения в принципе должны быть доступны.

Первый тип вдохновения – цветаевский. Мифологемные структуры здесь – четкое противопоставление мира смерти, иного существования, миру реальному, причем мир смерти воспринимается как притягивающая и загадочная сила, связанная с таинственной жизненностью, опасная, влекущая и недоступная. Аналог вдохновения первого типа – шаманический экстаз, обряды инициаций, породившие представление о мире духов-предков и сверхъестественных способностях его обитателей, которые владеют стихиями, могут послать удачную охоту, т. е. регулируют жизнь людей, распоряжаются ею, превращаясь тем самым в источник жизни.

Второй тип вдохновения – христианский – мы видели у Мандельштама. В его четверостишии также налицо четкое противопоставление двух миров – реального и ирреального. Но ирреальный мир – небо, связан не со смертью, а со светом, с жизнью, ибо самый факт утраты указывает на то, что когда-то этот мир принадлежал поэту: небо выступает в роли мира первоколыбели. Аналог вдохновения Мандельштама, на наш

взгляд, то измененное состояние сознания, которое породило взгляд на загробную жизнь как на сверхсуществование: выбор у Мандельштама не между смертью и жизнью, а между жизнью и жизнью более светлой и вечной.

И, наконец, вдохновение третьего типа – чань-буддийское – Пушкина.

Как и у Мандельштама, мир первоколыбели у Пушкина лишен «смертной» окраски и выглядит как мир абсолютной свободы. Но противопоставляется ему не реальный мир, а другой, ирреальный, тоже не имеющий отношения к семантике смерти.

В отношении Пушкина можно говорить не о противопоставлении обыденного и измененного состояний сознания, но о противопоставлении одного измененного состояния сознания другому.

Откуда в стихотворение Пушкина проникает даосская идеология? Можно ли говорить о случайном сходстве? Мы жестко настаиваем на том, что в стихотворении не может быть ничего случайного, что все части и детали стиха должны четко взаимодействовать между собой на том или ином уровне, подобно клеткам организма. Анатомия стиха не исследована. Мы не претендуем на полное исследование этой проблемы. Но, думается, и из приведенных анализов видно, насколько взаимосвязано все в организме стиха. Сознание человека рождает действительно как бы живую систему. Мы не знаем, конечно, механизма, генерирующего стихи, но знаем, что если он работает исправно, то случайных слов и образов в тексте не будет. Все будет подчинено некоей организующей идее.

Полностью ли мы эту идею выявили? Мы не можем утверждать этого, так как у нас нет уверенности в том, что вычленены все уровни стиха. Читатель мог заметить, как на каждом новом обнажаемом уровне идея стиха становилась яснее, проявлялась, отливалась в зримые формы, показывались новые смысловые грани. Осознание более глубоких уровней стиха наверняка приведет к иному прочтению идеи стиха. Но так же, как в нашем анализе, новый уровень не отменял того прочтения идеи, которое удавалось выполнить на предыдущем этапе анализа, а лишь выявлял новые смыслы, так же, думается, и осознание более глубоких уровней стиха, которое неизбежно произойдет, не отменит, а вероятно, расши-

рит, углубит выявленную нами конечную идею.

Однако дальнейшее исследование глубин стиха требует иного специального метода анализа. Что же касается метода семантических рядов, применению и изучению возможностей которого посвящена данная работа, мы считаем, что на этапе создания типологии вдохновенческих состояний сознания если не метод, то авторы (пока) свои возможности исчерпали.

### Список литературы

- Абаев И. В.* Архаичные формы религиозной теории и практики в чань-буддизме // Буддизм и средневековая культура Центральной Азии. Новосибирск: Наука, 1980. С. 156–175.
- Аверинцев С. Юнг* // Философская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1970.
- Адамар Ж.* Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М.: Сов. радио, 1974.
- Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 276–277.
- Бежин Л. Е.* Под знаком «ветра и потока». М.: Наука, 1982.
- Брабин Г.* Родной язык и мозг // Курьер Юнеско. 1982. № 3. С. 10–12.
- Васильев Л. С.* Проблемы генезиса китайского государства. М.: Наука, 1983.
- Гессе Г.* Игра в бисер. М.: 1969.
- Дандамаев М. А.* Вавилонские писцы. М.: Наука, 1983.
- Дао Дэ Цзин* // Древнекитайская философия. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 114–138.
- Завадская Е. В.* Культура Востока в современном Западном мире. М.: Наука, 1977.
- Завадская Е. В.* Мудрое вдохновение. М.: Наука, 1983.
- Завадская Е. В.* Философско-эстетический смысл так называемого «божественного гриба» («Линчжи») в искусстве Китая // Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока. М.: Изд-во АН СССР, 1971.
- Завадская Е. В.* Миссия слова в «Лунь-Юе» // Конфуцианство в Китае. М.: Наука, 1982.
- Клочков И. С.* Духовная культура Вавилонии: человек, судьба, время. М.: Наука, 1983.
- Ле Цзы.* Глава седьмая «Ян Чжу» // Древнекитайская философия. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 212–224.
- Леви В.* Искусство быть собой. М., 1977.
- Лисевич И. С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: 1979.
- Малявин В. В.* Философия Чжуан-цзы: забыть пробуждения, немое слово // Дао и даосизм в Китае. М.: Наука, 1982.
- Массэ.* Ислам. М.: Наука, 1982.
- Налимов В. В.* Вероятностная модель языка. М.: Наука, 1981.
- Никитина М.* Предисловие к сборнику корейской лирики VIII–IX вв. «Бамбук в снегу». М.: Наука, 1978.
- Померанец Г. С.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзэн) // Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
- Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во МГУ, 1946.
- Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1981.
- Светлов М.* Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1969.
- Слобин Д., Грин Дж.* Психоллингвистика. М.: Прогресс, 1976.
- Сомадева.* Океан сказаний. М.: Наука, 1982. С. 254–255.
- Тютчев Ф. И.* Собр. соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 2.
- Федоренко И. С.* Китайское литературное наследие и современность. М.: Худож. лит., 1982. С. 274–276.
- Францев А.* Научный атеизм. М., 1966.
- Цветаева М. И.* Соч. М.: Худож. лит., 1980. Т. 2.
- Чжуан-цзы.* Глава шестая «Великий учитель» // Древнекитайская философия. М.: Мысль, 1972. Т. 1. С. 248–294.
- Шидфар Б. Я.* Абу-Нувас. М., 1978.