





1 234 - 6

001 07

1482

Ю. М. Лотман

**Статьи
по семиотике культуры
и искусства**

Гуманитарное агентство
«Академический проект»
Санкт-Петербург
2002

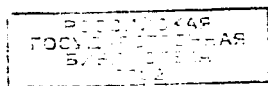
Государственный архив Российской Федерации



2002023295

На контртителе воспроизведен портрет
Ю. М. Лотмана работы В. Н. Обатнина.

В оформлении обложки использованы фрагменты картин
А. Иванова «Явление Мессии» и
К. Брюллова «Последний день Помпеи»



© Р. Г. Григорьев, составление, 2002

© С. М. Даниэль,
вступительная статья, 2002

© В. Н. Обатнин, портрет, 2002

© Гуманитарное агентство
«Академический проект», 2002

Ю. М. Лотман

Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») Сост. Р. Г. Григорьева, Пред. С. М. Даниэля — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.

ISBN 5-7331-0184-9

Книга Ю. М. Лотмана (1922–1993), выдающегося филолога и культуролога, основателя Тартуско-московской семиотической школы, включает статьи, в которых иллюстрируется концепция культуры как текста, принесшая ученому всемирную известность. Конкретные объекты, такие как искусство, общество, индивидуальное и коллективное поведение рассматриваются здесь как тексты, действующие внутри сложного семиотического организма — культуры.

Научное издание

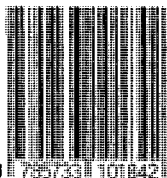
Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. М. Кокушкин*
Корректор *Т. В. Губернская*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 17.01.2002. Формат 84×108/32
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Peterburg.
Усл. п. л. 35. Уч. изд. п. л. 26. Тираж 2000 экз.
Заказ № 3455

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12



9 785733 101842

СОДЕРЖАНИЕ

О Лотмане С. М. <i>Даниэль</i>	5
Понятие текста	
К проблеме типологии текстов	17
Текст и функция	24
Динамическая модель семиотической системы	38
Текст в тексте	58
К современному понятию текста	79
Семиотика культуры и понятие текста	84
Тексты культуры	
О типологическом изучении культуры	93
О метаязыке типологических описаний культуры	109
Культура и информация	143
Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XVIII в.	154
Идея исторического развития в русской культуре XVIII в.	180
К построению теории взаимодействия культур	192
Символ в системе культуры	211
Тезисы к семиотике русской культуры	226
Технический прогресс как культурологическая проблема	237
Тексты искусства	
О природе искусства	265
Проблема знака в искусстве	272
Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»	274
Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях.	294
Каноническое искусство как информационный парадокс	314
Художественная природа русских народных картинок	322
Натюрморт в перспективе семиотики.	340
Портрет	349
Художественный ансамбль как бытовое пространство	376
Театральный язык и живопись	388
Семиотика сцены	401
Тексты поведения	
О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры.	435
Об оппозиции «честь – слава» в светских текстах киевского периода	439
Еще раз о понятиях «честь – слава» в светских текстах киевского периода	456
«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры	466
Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в.	484
Устная речь в историко-культурной перспективе	518
К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи	529

О Лотмане

Юрий Михайлович Лотман стал классиком при жизни.

Во всяком случае, значительная часть интеллигенции, и не только научной, воспринимала его именно в таком качестве. Даже для тех, кто не был толком знаком с его идеями, само имя — Лотман — звучало многозначительно.

Это имя тесно связывалось с другим — Тарту. Маленький университетский город в Эстонии стал если не местом рождения, то, по крайней мере, местом расцвета новой научной школы, которую соответственно именовали «тартуской», а несколько позднее — «тартуско-московской» (хотя не вполне понятно, куда девалась петербургская составляющая, тем более что сам Лотман по происхождению петербуржец, и многие его студенты родом оттуда же). В Тартуском университете работала кафедра, которой руководил Лотман; здесь проходили конференции, собиравшие весь научный цвет страны; здесь же была основана знаменитая серия «Труды по знаковым системам», а в обыкновенном сокращении — «Семиотика». И кафедру, и конференции, и самое «Семиотику» нередко называли «лотмановскими». То же касается не менее знаменитых «Летних школ» в Кяэрику. Все это легко понять, ибо Лотману принадлежала львиная доля организаторской работы, в которой он проявил себя так же энергично, как и в собственно научном творчестве.

Некоторая эзотеричность тартуских встреч и языка, на котором говорили их участники, обусловлена несколькими причинами. Во-первых, здесь сотрудничали представители разных областей знания, тяготевшие к интердисциплинарным исследованиям и стремившиеся сообща выработать необхо-

димый научный инструментарий. Терминология специальных дисциплин осложнялась новой, создаваемой в границах сообщества. Понятно, что язык такого рода не мог быть легко усвоен извне. Далее, в условиях стесненной интеллектуальной свободы совсем не все равно, кто примет участие в конференции или в издании. Затрудненность языка могла быть еще и усилена с целью оградить сферу свободного обмена информацией от идеологического контроля и давления. Надо учесть, что семиотика как научная дисциплина не была признана вполне легальной в высоких кругах советской бюрократии и вызывала у начальства ту реакцию, которой следовало по возможности избегать (разумеется, не из-за боязни сломать свою карьеру, но для продолжения нормальной работы). Наконец, в стиле общения и языке тартуской школы сказывалось совместное переживание тайны, неотделимое от творчества, научного или художественного, и особенно сильное для тех, кто не был склонен мыслить науку как сумму готовых ответов.

Школа Лотмана нередко вызывала ассоциации с «игрой в бисер». Обладающий двояким смыслом, этот литературный аналог мог оборачиваться *pro* и *contra*. Как известно, сам Лотман сопротивлялся подобной аналогии, принципиально разводя игровую и научную стратегии*. Однако в своем высоком метафорическом смысле она представляется совершенно уместной.

По Гессе, «игра могла, например, отправляться от определенной астрономической конфигурации или от темы баховской фуги, от фразы Лейбница или Упанишад, далее же, в зависимости от намерения и способностей играющего, вызван-

* Речь идет об отклике на известную статью Б. М. Гаспарова «Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен» (Wiener Slavistischer Almanach. 1989. Bd. 23; перепечатана: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994). Высоко оценив статью, Лотман, в частности, заметил: «Роль научной игры явно преувеличена. Семиотика была скачком в научном мышлении, а не «игрой в бисер» и «забавами взрослых шалунов» (Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 296).

ная к жизни главная мысль могла развиваться и шириться или обогащаться в своей выразительности через отзвуки родственных ей представлений»*. Нечто подобное происходило во время проведения тартуских «школ», где границы между разными областями знания оказывались свободно проницаемыми. «В сущности, деятельность каждого члена школы в этот период была непрерывным пересечением традиционных границ, перенесением своей работы в сферы, традиционно лежавшие за ее пределами. Поэтика и теория искусств (музыки, живописи, кино) ожидали кардинальных результатов от применения лингвистического аппарата, лингвистика устремлялась в сторону сближения с математической логикой, математики вдохновлялись восточной мифологией и средневековой живописью (описанными с помощью новейших методов). <...> Уничтожение границ между дисциплинами подчеркивало единство создаваемого семиотического здания»**. Так или иначе, великая метафора *Glasperlenspiel* хорошо передает дух тартуских встреч, где Лотман с его немислимым многообразием научных интересов выступал как *Magister Ludi*.

Надо сказать, что при неизменной готовности к диалогу Лотман обладал обостренным чувством границ. Впрочем, одно связано с другим: возможность плодотворного диалога обусловлена способностью видеть сходное в различном, не упуская из виду различного в сходном.

Это свойство творческой мысли сродни искусству пластического изображения. Наивный рисовальщик, проводя линию, мыслит ее односторонне, как контур, очерчивающий предмет и тем самым изолирующий его в поле изображения. Искусный мастер, будь то Рембрандт или Пикассо, оперирует линией как обоюдоострым оружием, играя внешним и внутренним, выпуклым и вогнутым и т. д. Линия — простейший случай пограничной ситуации, но, как видно, пользоваться ею можно по-разному. Лотману было в высшей степени

* *Гессе Г.* Игра в бисер. М., 1969. С. 61.

** *Гаспаров Б. М.* Указ. соч. Цит. по: Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 291–292.

свойственно то отношение к познаваемому предмету и самим орудиям мысли, которое я бы назвал *пластическим*. Он мыслил необыкновенно широко, подвижно и цельно.

Как известно, научные дисциплины различаются не объектами, но предметами исследования. Один и тот же объект может стать и действительно становится предметом разных дисциплин. В камне физик, геолог и археолог обнаружат различное предметное содержание. Но и взятый в определенном категориальном качестве, предмет не остается тем же самым — в силу исторического изменения системы понятий, которыми оперирует та или иная наука. Иными словами, если предмет исследования видится заведомо данным, сложившимся в результате предшествующей научной практики, то это не более чем иллюзия. В творческом мышлении исследуемый предмет воссоздается заново, а тем самым перестраивается вся совокупность знаний о нем.

Известный релятивизм следует принять как следствие соотнесенного движения познающего и познаваемого в историческом времени и меняющемся культурном контексте. Может быть, именно поэтому самые захватывающие события в культуре происходят на границах, а творческая мысль проявляет себя особенно ярко в пограничных ситуациях.

Унаследовав высокую филологическую культуру своих учителей, прямых и «заочных», — Г. А. Гуковского, В. М. Жирмунского, В. Я. Проппа, М. К. Азадовского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, Н. И. Мордовченко и других замечательных представителей ленинградского литературоведения, — Лотман с первых же шагов в науке обнаружил способность к нетривиальной постановке проблем словесного творчества. Внешним образом его эволюция выглядит как постепенное расширение познавательного горизонта — от специальных историко-литературоведческих штудий к семиотике искусства и культуры. Однако по существу каждое конкретное исследование сопровождалось глубинным переосмыслением всей системы категорий гуманитарного знания и трансформацией самого предмета, который представлялся все более сложным по своему устройству и функциям.

Когда вышли в свет знаменитые лотмановские «Лекции по структуральной поэтике» (1964), многие воспринимали их как манифест нового направления, потрясший основы традиционного литературоведения. Между тем, переосмысляя предмет поэтики и теории искусства в целом, Лотман не столько опровергал, сколько заново утверждал. Его работой двигал, главным образом, позитивный пафос.

На мой взгляд, особенно заблуждались те, кто видел в нем новатора-утописта, предпочитавшего отвлеченные методологические построения осязаемой реальности исторических фактов. Что есть факт? Хочет того историк или нет, он имеет дело с текстами. Тексты написаны на тех или иных языках. Понимание текста с неизбежностью предполагает владение соответствующим языком. Стало быть, операция дешифровки является необходимым шагом к реальности исторического факта. Чья же позиция более реалистична — рассуждавшего таким образом Лотмана или того, кто наивно полагает исторический факт непосредственно данным сознанию?

Сказанное тем более важно в отношении искусства, будь оно словесным, изобразительным, зрелищным или иным. Подетски невинная презумпция непосредственной данности художественного образа восприятию, смысла — сознанию, была и остается труднейшим препятствием для понимания искусства. Это касается и Пушкина, и Рафаэля, и Шекспира. Нужен истинный просветительский пафос, чтобы неутомимо внедрять в сознание читателя, слушателя, зрителя представление об искусстве как языке особого рода и о художественном тексте как сложно устроенном смысле.

В свое время Генрих Вельфлин писал, что художественному зрению надо учиться. «Дело вовсе не обстоит так просто, будто каждый может увидеть то, что есть на самом деле. Истолкование памятника искусства в смысле управления глазом зрителя составляет прежде всего необходимую часть историко-художественного воспитания»*. (Кстати сказать, автор концепции «истории искусства без имен» во многом пред-

* Вельфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922. С. 10.

восхитил научные достижения структурализма и семиотики.) Нет ничего парадоксального в том, что можно *смотреть* на картину — и *не видеть* ее. С точки зрения семиотики становится особенно ясно, что читать по-французски и читать «Госпожу Бовари» в оригинале — вовсе не значит читать на *одном и том же* языке. Но чтобы вместо иллюзорно-доходчивой простоты известных воззрений на искусство утвердилось представление о реальной сложности художественного текста, нужны те ум, память, энергия и труд, которые вложил в свои лекции и книги Лотман.

То же касается и терминологии, в усложненности или непривычности которой нередко упрекали Лотмана. Расширяя поле исследовательской деятельности, он прибегал к терминам разных наук, осуществлял эвристически полезное скрещивание понятий и вводил новые. Помню краткий диалог Лотмана с одной ученой дамой. Она недоумевала: разве можно употреблять такой-то термин по отношению к такому-то явлению. Вообще говоря, ответил Лотман, можно употреблять какие угодно термины, однако научный принцип состоит в том, чтобы, употребив термин в определенном смысле на первой странице, не изменять его по своему капризу на следующих. Если же для подобного изменения есть серьезная причина, ее необходимо объяснить. Чуждый догматизма, Лотман твердо соблюдал «правила игры», вне которых наука не могла бы ни существовать, ни развиваться.

Лотман занимался изучением стихов, прозы, быта, исторических документов, творческих биографий, живописи, лубка, театра, архитектуры, кино, поведения, ритуалов, разных типов культуры и т. д. и т. п. — перечисление всегда будет неполным. Но все это разнообразие он стремился охватить единством семиосферы. Отчетливо сознавая исключительную сложность совокупного предмета семиотических исследований, он умел дать ясное образное представление о нем. «Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы

маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм (чем, в *определённом отношении*, все это и является). Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу>*. Разумеется, представление семиосферы в образе храма муз не случайно и очень выразительно свидетельствует об основной направленности интересов ученого.

Научная мысль по-разному реализуется в письменной и устной речи. Лотман был великим оратором. Противиться обаянию его речи было невозможно. Даже речевой порок — сильное заикание — воспринимался как необходимая черта его неповторимого стиля. Однажды, вслух иронизируя над собой, Юрий Михайлович предложил аудитории *ad hoc* придуманную концепцию ораторского мастерства. Наилучший оратор — это плохой оратор. Говорящий красно и гладко смягчает остроту восприятия, погружает аудиторию в блаженное состояние и даже в сон, а трудность говорения, спотыкающаяся речь, держа слушателей в постоянном напряжении, создает эффект присутствия при самом рождении мысли. Шутливая теория заключала в себе нешуточный смысл. Во всяком случае, хотя Лотману нередко приписывали роль обольстителя публики, его ораторский стиль был всецело функциональным по отношению к предмету исследования, и неотразимым своим воздействием стиль этот был обязан несокрытому блеску мысли, а уж никак не риторическим «красотам». Конечно, он отдавал должное риторике, но не раз признавался, что слово «красиво» носит для него пейоративный оттенок (особенно в оценке научной речи, письменной или устной).

Лотман мыслил парадоксально и любил парадоксы не столько в силу оригинальности своего интеллектуального

* Лотман. Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 253.

дарования, сколько в силу парадоксальности семиотического предмета, и прежде всего — искусства. Именно искусство опровергает общераспространенные презумпции, противоречит устоявшемуся во имя становления, неизменно уклоняясь от окончательных ответов. Там, где другим ученым все представлялось «от века ясным», Лотман видел проблему.

Хорошо изученный, казалось бы, писатель-классик представлялся в его восприятии загадочной фигурой. В пространстве семиосферы отнюдь не исключено парадоксальное «обращение времен», так что Пушкин и Пуссен в этом смысле могут оказаться менее предсказуемыми, чем наши современники Пелевин и Кабаков.

Лотман был очень остроумен. Этим свойством, помимо всего прочего, отмечены его научные замыслы и само построение работ. Из первого абзаца небольшой статьи «Текст и структура аудитории» (1977): «Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройке платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни и проч. Однако первая же фраза лектора: “Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара” обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст “отобрал” себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему»*. Анекдотическое введение очень рационально в прагматическом отношении: смеясь, читатель осознает серьезную культурную проблему с неожиданной легкостью.

В свое время появление каждой новой работы Лотмана становилось событием. Его лекции собирали огромную аудиторию, и властям (например, в Москве) не раз приходилось принимать специальные меры для сохранения общественного порядка. За лотмановскими книгами выстраивались длиннейшие очереди. Он был — без какого-либо преувеличения — властителем умов и героем интеллигенции. Он получил между-

* Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Т. IX. С. 55.

народное признание, ему посвящались конференции, о нем писали во всем мире*.

Между тем, когда схлынула первая мощная волна семиотической моды, в аудитории возникло ощущение некоторой пресыщенности. Резкие социальные сдвиги сказались на интеллектуальном климате, и сравнительно легкая доступность научной информации, ранее дефицитной, породила иллюзию, что с семиотикой «уже все ясно». Так или иначе, в первой половине 1990-х В. Н. Топоров, один из лидеров отечественной семиотики, имел основания писать: «Новое поколение исследователей нередко склонно более строго судить результаты “тартуско-московского” семиотического движения, и чрезмерные комплименты постепенно уступают место равнодушию или даже упрекам, не желающим считаться с реальными положениями в нашей науке и нашей жизни. Нужно иметь в виду, что результаты этого движения не ограничиваются только его научной значимостью. Оно было, несомненно, и событием во всей нашей культурной жизни, и далеко не все плоды этого события востребованы и осмыслены»**. С этим нельзя не согласиться.

Сейчас труды Лотмана изданы большими тиражами. Его портреты можно видеть на университетских кафедрах разных стран рядом с портретами других классиков науки. Значит ли это, что он по-настоящему прочитан?

Тому, кто читал и перечитывал Лотмана в разные годы жизни, знакомо ощущение, будто в его текстах, помимо уже усвоенной информации, заключена энергия «самовозрастающего логоса». Иными словами, его научному наследию словно передались свойства самой творческой личности, и

* Известности работ Лотмана на Западе в значительной мере способствовала изданная еще четверть века тому назад монография: Shukman A. *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*. Amsterdam; New York; Oxford, 1977. Библиографию работ, посвященных Лотману и его школе, см.: Егоров Б. Ф. *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана*. М., 1999. С. 6-7.

** Топоров В. Н. *Вместо воспоминания // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. С. 347.

прежде всего — способность к непредсказуемому саморазвитию. А это значит, что аудитория, которую «отбирают» лотмановские тексты, открыта для продолжения диалога.

Это напоминает мне об одном классическом примере — «Менинах» Веласкеса. Мастер построил композицию с такой точки зрения, чтобы каждый новый зритель становился полноправным участником гениально замысленной семиотической игры (о чем с блеском писал Мишель Фуко в первой главе книги «Слова и вещи»). Если учесть, что в свое время именно с этой точки зрения на картину смотрели испанские короли, можно быть уверенным, что при всякой новой постановке спектакля, спланированного Веласкесом, зрителю обеспечено место в «королевской ложе».

В сходном положении может оказаться читатель Лотмана, если поймет, что чтение — это труд и творчество. Тогда колоссальная энергия мысли, вложенная автором, станет источником его собственной, читательской энергии, порождающей новую мысль.

Сергей Даниэль

I

ПОНЯТИЕ ТЕКСТА

Статьи настоящего раздела впервые были опубликованы в следующих изданиях:

К проблеме типологии текстов // Тезисы докладов во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам. 16–21 авг. 1966 г. Тарту, 1966. С. 3–5.

Текст и функция // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10–20 мая 1968 г.: Тезисы. Тарту, 1968. С. 74 – 88.

Динамическая модель семиотической системы. М., 1974. 23 с. (Ин-т рус. яз. АН СССР: Пробл. группа по эксперим. и приклад. лингвистике: Предварит. публ. Вып. 60).

Текст в тексте // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567. С. 3–18. (= Труды по знаковым системам. Т. 14: Текст в тексте).

К современному понятию текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1986. Вып. 736. С. 104–108. (= Исследования по общему и сопоставительному языкознанию: *Linguistica*).

Семиотика культуры и понятие текста // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515. С. 3–7. (= Труды по знаковым системам. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста).

К проблеме типологии текстов

0.0. Под текстом понимается любое отдельное сообщение, отчлененность которого (от «не-текста» или «другого текста») интуитивно ощущается с достаточной определенностью.

0.1. Однако подобная отчлененность не равномерно распределяется по уровням. Так, одна и та же последовательность предложений может ощущаться как отчлененная от предыдущего и последующего в лингвистическом (например, синтаксическом) отношении и составлять текст для лингвиста и, излагая определенные юридические нормы, не обладать подобной отграниченностью. Для юриста она будет частью текста, если входит в более обширное единство, или не-текстом, если в него не входит. Из этого вытекает:

0.1.1. Текст обладает началом, концом и определенной внутренней организацией. Внутренняя структура присуща всякому тексту по определению. Аморфное скопление знаков текстом не является.

0.1.2. Неравномерность распределения границ текста по уровням приводит к тому, что для адекватной дешифровки содержания оказывается необходимым располагать определенной типологией текстов, которая, таким образом, не является только исследовательской абстракцией; она интуитивно присутствует в сознании передающего и принимающего сообщения как существенный элемент кода. Типология текстов, видимо, находится в соответствии с иерархией кодов.

0.1.3. Может показаться, что отнесение текста к той или иной типологической категории определяется его содержанием (например, заключение «это — юридический текст» выносится на основании его особой юридической семантики) или постро-

ением — особой, свойственной лишь данным текстам синтактикой (например: «Тексты, построенные таким-то образом, суть волшебные сказки»).

0.1.4. Вопреки этому, выдвигается предположение, что семантическая и синтаксическая сторона того или иного конкретного текста не определяют места в типологической классификации, а выступают лишь как признаки в числе других признаков, на основании которых происходит опознание функциональной природы текста.

0.1.4.a. *Пример:* Пушкин включает в текст «Дубровского» подлинный юридический документ — судебное решение. Будучи изъяты из романа, эти страницы представляют собой юридический текст. Подобная квалификация их производится на основании особой семантики (наличие юридических терминов, содержание текста в целом, соотношение текста с вне-текстовой юридической реальностью) и особого построения документа (например, стандартная композиция: «По рассмотрении какого дела и учиненной из оно́го и из Законов выписки в <*> уездном суде ОПРЕДЕЛЕНО»). Все эти признаки остаются неизменными в романе Пушкина. Однако, рядом с ними появляются другие, которые воспринимаются как более существенные и не дают квалифицировать текст как юридический. Например, юридический документ, включенный в роман Пушкина, теряет свою ограниченность — из текста он становится частью текста. Интуитивно данные читателю границы текста не совпадают с его границами. Будучи включен в текст с иной — художественной — функцией, он и сам приобретает художественную функцию в такой мере, что будучи подлинным юридическим текстом, воспринимается как художественная имитация юридического текста.

0.1.4.б. *Пояснение:* Говоря о недостаточности семантического или синтаксического анализа текста, мы противопоставляем им не прагматический, а функциональный подход. Рассуждение строится не так: «Природа текста определяется не семантикой и синтактикой, а прагматикой», а так: «Изменение функции текста придает ему новую семантику и новую синтактику». Так, в приведенном выше примере построение документа по формальным законам юридического текста

воспринимается как построение по законам художественной композиции.

0.2. Типологическая классификация текстов определяется системой их социального функционирования.

0.3. Вопрос о причинах возникновения тех или иных классификаций текстов, их отношения с социальной действительностью и мировоззрением («моделями мира») тех или иных общественных деятелей и социальных групп составляет самостоятельную проблему и в настоящих тезисах не рассматривается.

1.0. Хорошо известна возможность различного функционирования одного и того же текста. При этом мы имеем дело с тем, что текст осмысливается создающим в одних функционально-типологических категориях, а воспринимающим — в других. При этом происходит общее переосмысление текста, поскольку разные семантические и синтаксические единицы текста становятся структурно значимыми.

1.1. В связи с этим, видимо, следует говорить о соотношении текста не с какой-либо *одной*, а с двумя типологиями — создающего (передающего) и воспринимающего.

1.1.1. Подобное разделение типологии текстов сопоставимо с идеей лингвистов о грамматике слушающего и грамматике говорящего.

1.2. Теоретически отношения между типологической оценкой текста создающим и воспринимающим могут быть лишь двух типов — совпадения (хотя бы, поскольку создающий текст является воспринимающим) и несовпадения. Однако необходимо иметь в виду, что эта — число логическая — возможность реализуется в зависимости от ряда дополнительных условий.

2.0. Ч. Хоккетт отмечает, что «грамматическая система с точки зрения слушающего должна рассматриваться как стохастический процесс»*. Не касаясь проблемы в целом, в рамках интересующего нас вопроса необходимо сделать некоторые уточнения. Предположим, что мы имеем некоторый

* Хоккетт Ч, Грамматика для слушающего // Новое в лингвистике. Т. 4, М., 1965. С. 139.

язык, например, «построение сюжета романа тайн». Определенные исходные ситуации, их сцепление с последующими эпизодами, образующее данный конкретный сюжет, — все это будет для слушателя лишь осуществляемым с известной вероятностью выбором из некоторого множества возможных в пределах ситуации. Чем более «фразеологичен» язык L , чем выше в нем избыточность (предположим, что L — это эпигонский, массовый «роман тайн», или «халтурный детектив», или высокохудожественное произведение в системе «эстетики тождества»), тем выше предсказуемость этого уровня текста. Однако для слушающего будут неадекватны вопросы: «Что мне могут (и с какой степенью вероятности) сообщить на языке L ?» и: «На каком языке получено мной сообщение?». В первом случае модель будет стохастической от начала до конца, во втором случае речь будет идти лишь о том, чтобы выбрать из множества известных мне языков $L_1, L_2, L_3 \dots L_n$ язык, на котором ведется передача.

2.0.1. Если при этом: а) знание языка предшествует восприятию текста; б) передача ведется в точном соответствии с правилами (правила рассматриваются как высоко-стабильные), то те или иные типы сюжета и последовательности эпизодов будут выбираться (или оцениваться) читателем на основании определенной вероятностной модели, причем постоянно будет осуществляться выбор из некоторого набора возможностей. Что же касается до языка L , то, будучи опознан, он, согласно известному правилу Витгенштейна о том, что в логике не существует неожиданностей, остается неизменным, не имеющим альтернатив.

2.1. В этих условиях воспринимающий не реконструирует язык по системе проб и ошибок, а опознает его по какому-либо внешнему сигналу, который, чаще всего, бывает структурно совершенно незначительным в системе языка (так, принадлежность текста к детективу может быть опознана по стилю обложки; принадлежность текста к поэзии — еще до начала декламации — по прическе, жестам декламатора или справке: «Слово имеет член Союза писателей, поэт N»).

3.0. С позиции слушающего возможны три подхода к тексту:

а) Типологическая классификация текстов слушающего и передающего совпадает (слушатель вообще склонен считать, что существует одна единая «правильная» типология). В этом случае слушатель стремится по ряду внешних сигналов отождествить воспринимаемый текст с определенными классификационными группами в своей типологии.

б) Слушатель безразличен к функциональной природе текста в системе передающего, включая его в свою систему. Такой подход свойственен «реальной критике» 1860-х гг., современному читателю древних текстов или биографу, восстанавливающему реалии жизни поэта по тексту лирического стихотворения. Ср. откровенные перетолкования субъективно-лирического или социологического типа.

в) Слушатель не владеет классификационной системой автора и пытается осмыслить текст в пределах своей типологии. Однако по системе проб и ошибок он убеждается в несостоятельности своего прочтения текста и овладевает системой автора.

3.1. Автор, хотя бы потому, что сам является читателем и разными путями контактирует с другими читателями, не может не учитывать отношения воспринимающего. В связи с этим он может выдавать тексты, ориентированные по 3.0.а, 3.0.б или 3.0.в.

3.1.1. На 3.0.а. будут ориентированы тексты с устойчивой системой внешних сигналов, свидетельствующих об их типологической характеристике. Это будут сильно формализованные и ритуализованные тексты. Им будут свойственны зачины, стереотипные герои, легко перечисляемые в закрытом списке ситуации.

3.1.2. На 3.0.б. будут ориентированы тексты с минимально выраженной ритуализацией — романы типа гончаровских (позиция создающего: «Я не мыслитель, а художник, мое дело изображать то, что я вижу, а оценивать, судить будет критик», текст предполагает стороннего истолкователя), очерки «натуральной школы». 3.0.б. предполагает обязательное наличие второй фигуры — критика, который дополняет автора. Аналогично строятся тексты античных предсказаний с их раздвоенностью создающего текст (пифия) и истолковывающего (жрец).

3.1.3. На 3.0.в. ориентируются тексты, включающие в себя элемент полемики, пародии на структуру 3.0.а. или любой другой соотнесенности (цитаты, эпитафьи и др.).

3.2. Поскольку авторская установка на читателя не всегда означает наличие такого читателя, можно предложить примерную схему возможных соотношений типологии автора и читателя текста.

3.3

		истолкователь (читатель, слушатель)		
		3.0.а	3.0.б	3.0.в
	3.1.1	1) Сказка, воспринимаемая носителем фольклорного сознания, ребенком. 2) Детектив, в восприятии «читателя детектива».	1) Сказка как документ для реконструкции социальной действительности определенной эпохи. 2) Прозаический перевод сонетов.	1) Научная реконструкция утраченного эстетического переживания. 2) Эстетизация «примитива» в культуре XX века
создатель текста	3.1.2	1) Мифологизированное восприятие газетного материала примитивным сознанием (осмысление в категориях сказки или мифа). 2) Автор хрестоматии пересказывает «для детей» биографию «великого человека».	1) «Беллетристика» в терминологии Белинского (писатель дает правдивый документ — истолковать его — дело критика). 2) «Реальная критика» 1860-х гг. 3) Статистические материалы, справочники. 4) Тексты, подразумевающие наличие «пророка» и «истолкователя»*.	Монография «Художественный метод Гончарова».
	3.1.3	1) Воспроизведение картины художника XIX в. на коробочке Палеха. 2) Фольклоризация текстов Пушкина.	Чехов в изложении В. Ермилова	1) Тексты, полемически отменяющие литературные штампы («Повести Белкина»)

* Идеальным случаем будет текст, составляемый следующим образом: «пророк» выкрикивает нечто, полностью энтропическое, а «истолкователь» (подразумевается, что он не обманщик) поясняет: «Он говорит, что ...».

Примечания к таблице 3.3

а. В таблице даны примеры, а не исчерпывающий список случаев соотношения типологий авторского и читательского отношения к тексту.

б. В целях упрощения в ряде случаев «воспринимающий» (читатель) и «пересказывающий», «излагающий» (интерпретатор) отождествлены. При более подробном описании все случаи образования текста с участием посредника должны быть разложены на пары: «автор — посредник (воспринимающий)» и «посредник (передающий) — читатель».

Предлагаемая таблица дает лишь примеры возможных типов текстов, причем удачность отдельных примеров, видимо, может быть оспорена.

3.4. Реальные тексты, видимо, представляют сложные картины смещений девяти предложенных типов текстов.

4.0. В свете сказанного возможно сделать некоторые наблюдения над коренной проблемой критерия разделения текстов на «художественные» и «нехудожественные» (не в значении низкого художественного качества, а «не принадлежащие искусству»). Коренное положение: «Для любого текста существует вероятность превращения в литературу» (А. М. Пятигорский) — остается в силе. Однако оно нуждается в некоторых добавочных оговорках.

4.1. Необходимо, чтобы разделение на «художественные» и «нехудожественные» тексты присутствовало в сознании воспринимающего, и не обязательно его присутствие в сознании создателя текста.

4.2. В последнем случае такой эффект не может возникнуть при истолкователе, находящемся в позиции 3.0.а. и 3.0.в., и может возникнуть в случае 3.0.б.

Текст и функция*

0.1. Целью настоящей работы является рассмотрение двух фундаментальных при изучении культуры понятий: *текст* и *функция* — в их взаимном отношении. Понятие текста определяется нами в соответствии со статьей А. М. Пятигорского**. При этом выделяются такие свойства, как выраженность в определенной системе знаков («фиксация») и способность выступать в определенном отношении (в системе функционирующих в коллективе сигналов) «как элементарное понятие»***. Функция текста определяется как его социальная роль, способность обслуживать определенные потребности создающего текст коллектива. Таким образом, функция — взаимное отношение системы, ее реализации и адресата-адресанта текста.

0.2. Если принимать во внимание такие три категории, как *текст*, *функция текста* и *культура*, то возможны по крайней мере два общих подхода. При первом культура рассматривается как совокупность текстов. Тогда функция будет выступать по отношению к текстам как своего рода *метатекст*. При втором подходе культура рассматривается как совокупность функций, и текст будет выступать исторически как производное от функции или функций. В этом

* Статья написана совместно с А. М. Пятигорским.

** Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.

*** Там же. С. 145.

случае текст и функция могут рассматриваться как объекты, исследуемые на одном уровне, в то время как первый подход безусловно предполагает два уровня изучения.

0.3. Однако прежде чем переходить к такого рода рассмотрению, следует отметить, что, в принципе, мы имеем дело с различными объектами изучения. Культура представляет собой синтетическое понятие, определение которого, даже операциональное, представляет значительные трудности. Текст вполне может быть определен если не логически, то по крайней мере операционально, с указанием на конкретный объект, имеющий собственные *внутренние* признаки, не выводимые из чего бы то ни было, кроме него самого. В то же время функция является нам чистым конструктом, а в данном случае тем, в смысле чего возможно истолковать тот или иной текст или в отношении чего те или иные признаки текста могут быть рассмотрены как признаки функции.

1. Понятие *текста* — в том значении, которое придается ему при изучении культуры, — отличается от соответствующего лингвистического понятия. Исходным для культурного понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности. Так, в момент возникновения письменной культуры выраженность сообщения в фонологических единицах начинает восприниматься как невыраженность. Ей противопоставляется графическая фиксация некоторой группы сообщений, которые признаются единственно существующими, с точки зрения данной культуры. Не всякое сообщение достойно быть записанным: одновременно все записанное получает особую культурную значимость, превращается в *текст* (ср. отождествление графической зафиксированности в терминах «писание» и обычных в русской средневековой письменности формулах типа «писано бо есть», «глаголати от писания»). Противопоставлению «уст-

ный — письменный» в одних культурах в других может соответствовать «не опубликованный типографски — печатный» и т. п. Выраженность может проявляться и как требование определенного материала для закрепления: «текстом» считается *вырезанное* на камне или металле в отличие от *написанного* на разрушаемых материалах — антитеза «прочное/вечное — кратковременное»; написанное на пергаменте или шелке в отличие от бумаги — антитеза «ценное — неценное»; напечатанное в книге в отличие от напечатанного в газете, написанное в альбоме в отличие от написанного в письме — антитеза «подлежащее хранению — подлежащее уничтожению»; показательно, что эта антитеза работает только в системах, в которых письма и газеты не подлежат хранению, и снимается в противоположных.

Не следует думать, что особая «выраженность» культурного текста, отличающая его от общезыковой выраженности, распространяется лишь на разные формы письменной культуры. В дописьменной культуре признаком текста становится дополнительная сверхязыковая организованность на уровне выражения. Так, в устных культурах *текстам* юридическим, этическим, религиозным, концентрирующим научные сведения по сельскому хозяйству, астрономии и т. п. — приписывается обязательная сверхорганизация в форме пословицы, афоризма с определенными структурными признаками. Мудрость невозможна не в форме текста, а текст подразумевает определенную организацию. Поэтому на такой стадии культуры истина отличается от неистины по признаку наличия сверхязыковой организации высказывания. Показательно, что с переходом к письменной, а затем — типографской стадии культуры это требование отпадает (ср. превращение Библии в европейской культурной традиции в прозу), заменяясь иными. Наблюдения над дописьменными текстами приобретают дополнительный смысл при анализе понятия текста в современной культуре, для которой, в связи с развитием радио и механических говорящих средств, снова утрачивается обязательность графической выраженности для текста.

1.1. Классифицируя культуры по признаку, отделяющему текст от нетекста, следует не упускать из виду возможность

обратимости этих понятий относительно каждой конкретной границы. Так, при наличии противопоставления «письменный — устный» можно представить себе и культуру, в которой в качестве текстов будут выступать только письменные сообщения, и культуру, в которой письменность будет использоваться в житейских и практических целях, а *тексты* (сакральные, поэтические, этико-нормативные и др.) передаются в виде устойчивых устных норм. В равной мере возможны высказывания: «Это настоящий поэт — он печатается» — и: «Это настоящий поэт — он не печатается». Сравним у Пушкина:

Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали... (II, 1, 269)

Когда б писать ты начал с дуру,
Тогда б наверно ты пролез
Сквозь нашу тесную цензуру,
Как выидешь в царствие небес (II, 1, 152).

Принадлежность к печати остается критерием и в том случае, когда говорится: «Если бы это было ценно (истинно, свято, поэтично) — это бы напечатали», и при противоположном утверждении.

1.2. Текст по отношению к не-тексту получает дополнительное значение. Если сопоставить два совпадающих на лингвистическом уровне высказывания, из которых одно в системе данной культуры удовлетворяет представлениям о тексте, а другое — нет, то легко определить сущность собственно текстовой семантики: одно и то же сообщение, если оно является письменным договором, скрепленным клятвой, или просто обещанием, исходит от лица, высказывания которого по его месту в коллективе являются текстами, или от простого члена сообщества и т. п., — получает при совпадении лингвистической семантики разную оценку с точки зрения авторитетности. В той сфере, в которой данное высказывание выступает как текст (стихотворение не выступает как текст при определении научной, религиозной или

правовой позиции коллектива и выступает как текст в сфере искусства), ему приписывается значение истинности. Обычное языковое сообщение, удовлетворяющее всем правилам лексико-грамматической отмеченности, «правильное» в языковом отношении и не заключающее ничего противоречащего возможному по содержанию, может тем не менее оказаться ложью. Эта возможность для текста исключается. Ложный текст — такое же противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста.

1.3. Поскольку тексту приписывается истинность, наличие текстов подразумевает существование «точки зрения текстов» — некоторой позиции, с которой истина известна, а ложь невозможна. Описание текстов данной культуры дает нам картину иерархии этих позиций. Можно выделить культуры с одной, общей для всех текстов, точкой зрения, с иерархией точек зрения и с некоторой сложной их парадигмой, чему будет соответствовать ценностное отношение между типами текстов.

2. Выделение среди массы общеязыковых сообщений некоторого количества текстов может рассматриваться в качестве признака появления культуры как особого типа самоорганизации коллектива. Дотекстовая стадия есть стадия докультурная. Состояние, в котором все тексты возвращаются только к своему языковому значению, соответствует разрушению культуры.

2.1. С точки зрения изучения культуры, существуют только те сообщения, которые являются текстами. Все прочие как бы не существуют и во внимание исследователем не принимаются. В этом смысле можно сказать, что культура есть совокупность текстов или сложно построенный *текст*. Приложение к изучаемому материалу структурного кода культуры, свойственного описываемому (изучение древней культуры нашим современником, культуры одного социального или национального типа с позиции другого), может приводить к перемещению не-текстов в разряд текстов и обратно в соответствии с их распределением в системе, используемой для описания.

2.2. Сознательный разрыв с определенным типом культуры или невладение ее кодом могут проявляться как отказ от присущей ей системы текстовых значений. За ними признается лишь содержание общезыковых сообщений или, если на этом уровне нет сообщения, «несообщений». Так, например, еретик XVI в. Феодосии Косой отказывается видеть в кресте символ, имеющий текстовое (сакральное) значение, и приписывает ему лишь значение первичного сообщения об орудии казни. «Глаголет Косой, яко именующиеся православнии поклоняются древу вместо Бога, почитают крест, неищуще яко любезно Богу. И толико не разумеют, и толико не хотяще разумети, елико и от себя познати есть (очень характерен отказ от «условного» значения, привносимого из кода культуры, и принятие «естественного» — языкового — сообщения: «Елико и от себя познати есть». — Ю. М., А. П.): яще бо кто кому сына палицею убиет на смерть, егда убо может человек палицу ону любити, еюже сын его убиен бысть? и аще кто тую палицу любит и целует, не возненавидит ли отец убитого и того любящего палицу ону, еже убиен сын его? Тако и Бог ненавидит креста яко убиша сына его на нем»*. Напротив, владение системой культурного кода приводит к тому, что языковое значение текста отступает на второй план и может вообще не восприниматься, полностью заслоняясь вторичным. К текстам этого типа может не применяться требование понятности, а некоторые могут вообще с успехом заменяться в культурном обиходе своими условными сигналами. Так, в «Мужиках» Чехова «непонятный» церковнославянский язык воспринимается как сигнал перехода от бытового сообщения (не-текста) к сакральному (тексту). Именно нулевая степень общезыкового сообщения раскрывает высокую степень семиотичности его как текста: «“И бежи во Египет... и буди тамо, дондеже реку та...” При слове “дондеже” Ольга не удержалась и заплакала»**. Общее повышение семиотичности текста как

* Истины показание к вопрошавшим о новом учении // Православный собеседник (Прибавление к журналу). Казань, 1863. С. 509.

** Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 30 т. М., 1977. Т. 9. С. 289.

целого оказывается поэтому часто связанным с понижением его содержательности в плане общезыкового сообщения. Отсюда — характерный процесс сакрализации непонятных текстов: высказываниям, циркулирующим в данном коллективе, но непонятным для него, приписывается текстовое значение (обрывки фраз и текстов, занесенные из другой культуры, например надписи, оставленные исчезнувшим уже населением данного района, развалины зданий неизвестного предназначения или привнесенные из другой замкнутой социальной группы, например речь врачей для больного). Поскольку высокая степень текстового значения воспринимается как гарантия истинности, а текстовое значение растет по мере затушевывания общезыкового, в ряде случаев наблюдается тенденция делать тексты, от которых ожидается высокая степень истинности, непонятными для адресата. Чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным и подлежащим дальнейшему переводу или истолкованию. Предсказание пифии, прорицание пророка, слова гадалки, проповедь священника, советы врача, законы и социальные инструкции в случаях, когда ценность их определяется не реальным языковым сообщением, а текстовым надсообщением, *должны быть непонятны и подлежать истолкованию*. С этим же связано стремление к неполной понятности, двусмысленности и многозначности. Искусство с его принципиальной многозначностью порождает, в принципе, только тексты.

2.2.1. Поскольку уничтожение в тексте сообщения на общезыковом уровне — факт предельный, обнажающий скрытую тенденцию и уже поэтому достаточно редкий, с одной стороны, и поскольку, с другой, адресат заинтересован не только в удостоверении истинности информации, но и в самой этой информации, то рядом с текстом обязательно возникает фигура его истолкователя: пифия и жрец, писание и священнослужитель, закон и толкователь, искусство и критик. Природа толкователя такова, что исключает возможность «каждому» им сделаться.

2.2.2. С названными особенностями текстов связана тенденция к ритуализации наиболее социально значимых из них

и обязательная затрудненность рациональной дешифровки подобного ритуала. Сравним, например, тщательность разработки Пестелем ритуальной стороны приема в тайные общества и роль ритуала в ранних декабристских организациях.

3. Разделение всех сообщений, циркулирующих в данном коллективе, на тексты и не-тексты и выделение первых в качестве объекта изучения историка культуры не исчерпывает проблемы. Если исключить не-тексты из рассмотрения (например, изучая письменную культуру, оговорить то, что устные источники не рассматриваются), то мы окажемся перед потребностью выделить дополнительные признаки выраженности. Так, внутри письменности графическая закреплённость текста уже ничего не означает. На этом уровне она равна невыраженности. Зато в функции фиксатора, превращающего высказывание в текст, может выступить церковнославянский язык, отделяющий светскую письменность (в данном случае выступающую на этом уровне как не-текст) от церковной. Но и в кругу церковной письменности возможно подобное членение (например, в качестве текстов будут выступать старые книги). Так создается иерархия текстов с последовательным возрастанием текстового значения. Аналогичным примером будет иерархия жанров в системе классицизма, где признак «быть произведением искусства» возрастает по мере продвижения вверх по шкале жанров.

3.1. Культуры с парадигматическим построением дают единую иерархию текстов с последовательным нарастанием текстовой семиотики, так что на вершине оказывается Текст данной культуры с наибольшими показателями ценности и истины. Культуры с синтагматическим построением дают набор разных типов текстов, которые охватывают разные стороны действительности, равноправно сопоставляясь в смысле ценности. В большинстве реальных человеческих культур эти принципы сложно переплетаются.

3.2. Тенденция к увеличению собственно текстовых значений соответствует типам культур с повышенной семиотичностью. Однако в силу того, что в каждом тексте неизбежно возникает борьба между его языковым и текстовым значением, существует и противоположная тенденция. Когда некоторая

система истин и ценностей перестает восприниматься в качестве истинной и ценностной, возникает недоверие к тем средствам выражения, которые заставляли воспринимать данное сообщение как текст, свидетельствуя о его достоверности и культурной значимости. Признаки текста из залога его истинности превращаются в свидетельство ложности. В этих условиях возникает вторичное — перевернутое — соотношение: для того чтобы сообщение воспринималось как ценное и истинное (то есть как текст), оно не должно иметь выраженных признаков текста. Только не-текст *может* в этих условиях *выполнять роль текста*. Так, учение Сократа в диалогах Платона представляет собой высшее учение, поскольку не является учением, системой; учение Христа, возникающее в обществе, в котором создание религиозных текстов закреплено за узкой категорией лиц определенного сословия и высокой степени книжности, является текстом именно потому, что исходит от того, кто не имеет права создавать тексты. Представление о том, что только проза может быть истинной, в русской литературе в момент кризиса «пушкинского» периода и зарождения «гоголевского», лозунг документального кино Дзиги Вертова и стремление Росселлини и Витторио Де Сика к отказу от павильонных съемок и профессиональных артистов — все это случаи, когда авторитетность текста определяется его «искренностью», «простотой», «невыдуманностью», будут примерами не-текстов, выполняющих функцию текстов.

3.2.1. Поскольку текст манифестируется в этих случаях невыраженностью, ценность сообщения определяется его истинностью на уровне общеязыковой семантической отмеченности и общего «здорового смысла». Однако, поскольку более истинные тексты выступают и как более авторитетные, ясно, что и здесь, наряду с общеязыковым значением, мы имеем дело с некоторым добавочным — текстовым — значением.

3.3. Поскольку в результате столкновения двух постоянно противоборствующих в культуре тенденций — к семиотизации и к десемиотизации — текст и не-текст могут меняться местами в отношении к своей культурной функции, возникает возможность отделения признаков разновидности текста от языкового сообщения. Текстовое значение может полемически опровер-

гаться субтекстовым. Так, послание Ивана Грозного Симеону Бекбулатовичу имеет все признаки такой разновидности текста, как челобитная. Оно начинается ритуальным обращением и обязательной самоуничижительной формулой: «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу вся Русии Иванец Васильев с своими детищами с Ыванцом да Федорцом, челом бьют»*. Все текстовые элементы несут информацию об униженной просьбе, а все субтекстовые — о категорическом приказе. *Несоответствие* текстовой и субтекстовой информации создает дополнительные смыслы. При этом развенчивается авторитет данного текстового принципа. На аналогичных основаниях построены литературные пародии.

4. Система текстовых значений определяет социальные функции текстов в данной культуре. Таким образом, можно отметить три типа отношений:

- 1) Субтекстовые (общезыковые) значения.
- 2) Текстовые значения.
- 3) Функции текстов в данной системе культуры.

4.1. Таким образом, возможно описание культуры на трех различных уровнях: на уровне общезыкового содержания составляющих ее текстов, на уровне текстового содержания и на уровне функций текстов.

4.2. Различие этих трех уровней может оказаться совершенно излишним в тех — весьма многочисленных — случаях, когда субтекстовые значения однозначно и неподвижно приписываются определенным текстам, а тексты однозначно отнесены к определенным прагматическим функциям. Привычка рассматривать подобные случаи определила нерасчлененность этих аспектов у большинства исследователей. Однако стоит соприкоснуться со случаями их расхождения (субтекстового и текстового значений, текстового и функционального и др.), как становится очевидной необходимость трех вполне самостоятельных подходов.

4.2.1. Рассмотрим наиболее элементарный случай расхождения — невыраженность одного из звеньев.

* Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 195.

	субтекстовое сообщение	текстовая семантика	функция текста в системе культуры
1	+	+	+
2	+	-	+
3	+	+	-
4	+	-	-
5	-	+	+
6	-	+	-
7	-	-	+
8	-	-	-

Случай 1 и 8 — тривиальны. В первом речь идет о совпадении и наличии всех трех типов значений, и примером может быть любой из широкого круга текстов, например волшебная сказка, исполняемая в той аудитории, в которой еще живо непосредственное восприятие фольклора. Здесь наличествует определенное языковое сообщение, которое, для того чтобы стать текстом, требует определенной дополнительной выраженности, а тексту присуща некоторая, только им обслуживаемая, культурная функция. Случай 8 введен для полноты описания — это полное молчание, в том случае, когда оно не несет культурной функции.

Случай 2, о котором мы уже говорили выше: некоторое сообщение может выполнить определенную текстовую функцию, только если *не имеет* признаков, которые в господствовавшей до сих пор системе считались для этого обязательными. Чтобы выполнить текстовую функцию, сообщение должно деритуализоваться от прежде обязательных признаков текста. Так, в определенные моменты (например, в русской литературе после Гоголя) художественный текст, для того чтобы восприниматься как искусство, должен был быть не поэзией (текст с выраженными признаками отличия от нехудожественной речи), а прозой, в которой это отличие выражено нулевым показателем. В этом случае авторитетность тексту придает высокая ценность субтекстового содержания («где истина — там и поэзия», по словам Белинского). Текст этого

типа принципиально снимает необходимость в истолкователе (отказ от церкви как посреднике между текстом и человеком — «исповедуйтесь друг перед другом»; требование законов, понятных без помощи законников; отрицательное отношение к литературной критике в принципе — ср. утверждение Чехова, что читать надо его произведения: «там все написано»). Условием высокой семиотичности текста в этом случае становится выведение его из привычных норм семиотичности и внешняя десемантизация.

Случай 3, связанный с предшествующим и дополняющий его. Там, где функцию текста могут выполнить лишь сообщения без текстовой выраженности, ритуализованные тексты теряют способность выполнять функцию, для которой предназначены: человек, для которого обращение к Богу подразумевает простоту и искренность, не может молиться словами затверженной молитвы; Шекспир для Толстого — не искусство, потому что он слишком «художественен», и т. д. Тексты с подчеркнутой выраженностью воспринимаются как «неискренние» и, следовательно, «не истинные», то есть не-тексты. Может также быть дополнением к случаю 7.

Случай 4 — наиболее массовый: сообщение, лишенное надязыковых признаков текста, для культуры не существует и культурной функции не несет.

Случаи 5 и 7. Текст не содержит в себе общезыкового сообщения. Он может быть на этом уровне бессмысленным или текстом на другом (непонятном аудитории) языке, или — пункт 7 — быть молчанием (ср. романтическую идею о том, что лишь молчание адекватно выражает поэта: «И лишь молчанье понятно говорит» — Жуковский, «Silentium!» — Тютчев, «Прокрасться» — Цветаева. Сторонники Нила Сорского полагали, что лучшим средством единения с Богом является безмолвная («умная») молитва).

Случай 6. Противоположным будет случай, когда непонятное и незначительное субтекстовое сообщение не может стать текстом, то есть получить смысл культурной ценности.

4.2.2. Другой случай расхождения — смещение и взаимозамена звеньев. Так, например, культурную функцию некоторого текста можно выполнить, только будучи *другим* текстом.

В этой смещенной системе только низкие тексты (например, иронические) могут обслуживать «высокую» культурную функцию, только светское может выполнять сакральную функцию и т. д.

5. Возможность отделения функции от текста подводит нас к выводу о том, что описание культуры как некоторого набора текстов не всегда обеспечивает необходимую полноту. Так, например, не обнаружив в какой-либо культуре сакральных текстов и обнаружив в ней некоторые научные тексты (например, астрономические — календари), мы можем заключить, что изучаемое общество в своем наборе культурных функций не имело религиозной и имело научную. Однако более детальное рассмотрение вопроса может потребовать большей осторожности: научные тексты могут использоваться коллективом или какой-либо его частью в *функции* религиозных. Так, например, некоторый единый текст, научный по своей природе, — скажем, новое сильнодействующее лекарство, — для одной части коллектива выступает как научный, для другой — в качестве религиозного, а для третьей — магического, обслуживая три различные культурные функции. История науки знает многие случаи, когда научные идеи, именно в силу мощности своего воздействия, превращались в тормоз науки, поскольку начинали обслуживать ненаучную функцию, превращаясь для части коллектива в религию. Одновременно такие тексты, как совет врача, эффективность которых определена степенью безусловного доверия, теряют действенность при «научном» (основанном на критической проверке) подходе пациента. Широко известно, что распространение медицинских знаний среди населения приносит, в определенных условиях, вред медицине, приписывая ненаучному тексту (собственное мнение больного) функцию научного.

6. Таким образом, описание некоторой системы культуры должно строиться на трех уровнях:

- 1) Описание субтекстовых сообщений.
- 2) Описание культуры как системы текстов.
- 3) Описание культуры как набора функций, обслуживаемых текстами.

Вслед за подобным описанием должно следовать определение типа соотношения всех этих структур. Тогда станет, например, очевидно, что отсутствие текста при отсутствии соответствующей функции ни в малой степени не может быть уравнено с отсутствием текста при сохранении соответствующей функции.

6.1. Можно постулировать наличие, относительно такого подхода, двух типов культур — одни будут стремиться специализировать тексты, с тем чтобы каждой культурной функции соответствовал ей присущий вид текстов, другие будут стремиться к стиранию граней между текстами, с тем чтобы однотипные тексты обслуживали весь набор культурных функций. В первом случае будет выдвигаться вперед роль текста, во втором — функции.

Динамическая модель семиотической системы

Покажи мне камень, который строители отбросили!
Он — краеугольный камень.
*Из рукописей Наг-Хаммади**

1. Обобщение опыта развития принципов семиотической теории за все время, протекшее после того, как исходные предпосылки ее были сформулированы Фердинандом де Соссюром, приводит к парадоксальному выводу: пересмотр основных принципов решительным образом подтверждал их стабильность, в то время как стремление к стабилизации семиотической методологии фатально приводило к пересмотру самых основных принципов. Работы Р. О. Якобсона, и в частности его доклад, подводящий итоги IX Конгресса лингвистов, блистательно показали, как современная лингвистическая теория остается собой, даже переходя в свою собственную противоположность. Более того, именно в этом сочетании гомеостатичности и динамизма Р. О. Якобсон справедливо увидел доказательство органичности и жизнеспособности теории, способной коренным образом пересматривать как свою собственную внутреннюю организацию, так и систему своих взаимоотношений с другими дисциплинами: «Пользуясь гегелевскими терминами, можно сказать, что антитезис традиционных тезисов сменился отрицанием отрицания, то есть отдаленного и недавнего прошлого»**.

* См.: Трофимова М. К. Из рукописей Наг-Хаммади // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 377; ср.: Псалтирь 117, 22.

** Якобсон Р. О. Итоги девятого конгресса лингвистов // Новое в лингвистике. М., 1965. Вып. 4. С. 579.

Сказанное в полной мере относится к проблеме статического и динамического в семиотических системах. Пересмотр некоторых укоренившихся в этой области представлений одновременно лишь подтверждает обоснованность глубинных принципов структурного описания семиотических систем.

1.1. В подходе к соотношению синхронического и диахронического аспектов семиотических систем с самого начала была заложена известная двойственность. Разграничение этих двух аспектов описания языка было большим завоеванием женевской школы. Однако уже в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» и в последующих работах Пражской школы было указано на опасность абсолютизации этого аспекта, на относительный, скорее эвристический, чем принципиальный, характер такого противопоставления. Р. О. Якобсон писал: «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что синхрония и статика — это синонимы. Статический срез — фикция: это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не идентичен отдельному кадру, вырезанному из фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма. Точно так же обстоит дело с языком»*.

В ряде исследований Пражской школы, с одной стороны, указывалось что, поскольку диахрония есть *эволюция системы*, она не отрицает, а проясняет сущность синхронной организации для каждого отдельного момента; с другой стороны, обращалось внимание на взаимопереходимость этих категорий**.

И все же критика этого плана не поставила под сомнение методическую ценность самого противопоставления двух исходных подходов к описанию семиотической системы.

* Jakobson R. Prinzipien der historischen Phonologie // TCLP. 1931. Vol. 4. S. 264–265.

** Jakobson R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves // TCLP. 1929. Vol. 2. P. 15.

Предлагаемые ниже соображения имеют целью дальнейшее развитие этих давно уже высказанных соображений, а также идей Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина, касающихся культурно-семиотических моделей*.

1.2. Можно предположить, что статичность, которая продолжает ощущаться в целом ряде семиотических описаний, не является результатом недостаточных усилий того или иного ученого, а проистекает из некоторых коренных особенностей методики описания. Без тщательного анализа того, почему самый факт описания превращает динамический объект в статическую модель, и внесения соответствующих корректив в методику научного анализа стремление к динамическим моделям может остаться в области благих пожеланий.

2. *Системное — несистемное.* Структурное описание строится на основе выделения в описываемом объекте элементов системы и связей, остающихся инвариантными при любых гомоморфных трансформациях объекта. Именно эта инвариантная структура составляет, с точки зрения подобного описания, единственную реальность**. Ей противопоставляются внесистемные элементы, отличающиеся неустойчивостью, иррегулярностью и подлежащие устранению в ходе описания. О необходимости при изучении семиотического объекта абстрагироваться от некоторых «незначительных» его признаков писал еще Ф. де Соссюр, говоря о важности, в пределах описания одного синхронного состояния языка, отвлечения от «маловажных» диахронических изменений: «Абсолютное «состояние» определяется отсутствием изменений, но постольку поскольку язык всегда, как бы то ни было, все же преобразуется, изучать язык статически — на практике значит пренебре-

5 См. статьи Ю. Н. Тынянова «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977); ряд мыслей М. М. Бахтина о закономерностях литературной эволюции высказан в его книге о Рабле, а также в статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975).

6 Анализ понятия «структура» см.: Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 60—66.

гать маловажными изменениями подобно тому, как математики при некоторых операциях, например при вычислении логарифмов, пренебрегают бесконечно малыми величинами»*.

Такое упрощение объекта в ходе структурного его описания в принципе не может вызвать возражений, поскольку является общей чертой науки как таковой. Нужно только не забывать, что объект в процессе структурного описания не только упрощается, но и *доорганизовывается*, становится более жестко организованным, чем это имеет место на самом деле.

Так, например, если поставить перед собой задачу структурно описать систему русских орденов XVIII — начала XIX в. (объект этот удобен во многих отношениях, поскольку представляет собой культурологический факт, полностью семиотический по своей природе, искусственно возникший и являющийся результатом сознательной системообразующей деятельности его создателей), то очевидно, что в поле зрения окажутся иерархия орденов и их сопряженные со значениями дифференциальные признаки. Представляя каждый орден в отдельности и их систему в целом как некоторую инвариантную организацию, мы, естественно, оставим вне поля зрения лишнюю какой-либо ощутимой упорядоченности вариативность некоторых признаков. Так, поскольку в течение длительного времени орденские знаки и орденские звезды заказывались самим лицом, получившим высочайшее повеление возложить их на себя, то величина и степень украшенности их драгоценными камнями определялись фантазией и богатством награжденного, не имея никакого имманентно-семиотического значения.

Но даже если отвлечься от этих вариантов, самый факт описания орденской организации повысит степень ее системности не только тем, что снимет все неструктурное как несуществующее, но и в другом отношении: одним из основных вопросов описания будет определение иерархии орденов. Постановка такого вопроса будет тем более правомерна, что он практически входил в функционирование этой системы, в частности, в связи с повседневной проблемой расположения

* Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 104.

орденских знаков относительно друг друга на одежде. Известна также попытка Павла I превратить все ордена Российской империи в единый Российский кавалерский орден, в котором все прежде существовавшие ордена признавались бы лишь «именованиями» или классами.

Однако описание русских орденов как иерархической системы неизбежно снимет постоянные колебания, неопределенность иерархической ценности отдельных элементов. Между тем сами эти колебания были и важным структурным признаком, и показательной типологической характеристикой русских орденов. Описание неизбежно будет более организованным, чем объект.

2.1. Такой подход соответствует любой научной методике и не может в принципе встретить возражений, поскольку подобное искажение объекта в результате его описания представляется закономерным. Хотелось бы обратить внимание на другой — значительно более серьезный — ряд последствий: если описание, элиминирующее из объекта все внесистемные его элементы, вполне оправдывает себя при построении статических моделей и требует лишь некоторых коэффициентов поправки, то для построения динамических моделей оно в принципе создает трудности: одним из основных источников динамизма семиотических структур является постоянное втягивание внесистемных элементов в орбиту системности и одновременное вытеснение системного в область внесистемности. Отказ от описания внесистемного, вытеснение его за пределы предметов науки отсекает динамический резерв и представляет нам данную систему в облике, принципиально исключающем игру между эволюцией и гомеостазисом. Тот камень, который строители сложившейся и стабилизировавшейся системы отбрасывают как, с их точки зрения, излишний или необязательный, оказывается для следующей за нею системы краеугольным.

Любое сколь-либо устойчивое и осязаемое различие во внесистемном материале может на следующем этапе динамического процесса сделаться структурным. Если вернуться к приведенному нами примеру с произвольным украшением орденов, то следует напомнить, что с 1797 г. произвольное

украшение орденских знаков драгоценными камнями было отменено и бриллиантовые украшения стали для орденов узаконенным признаком высшей степени награды. При этом очевидно, что украшения бриллиантами были не потому введены, что требовалось некоторое выражение для высшей степени награды, а, наоборот, вводилось в систему и получало содержательный смысл разделение, сложившееся вне пределов системы. Постепенное накопление вне системы существующего вариативного материала в сфере плана выражения явилось толчком для создания содержательной и системной дифференциации.

2.2. Требование описывать внесистемное наталкивается на значительные трудности методического характера. С одной стороны, внесистемное в принципе ускользает от аналитической мысли, с другой — самый процесс описания с неизбежностью превращает его в факт системы. Таким образом, формулируя требование включить в область структурных описаний обволакивающий структуру внесистемный материал, мы, казалось бы, полагаем возможным невозможное. Дело, однако, предстанет перед нами в несколько другом свете, если мы вспомним, что внесистемное отнюдь не синоним хаотического. Внесистемное — понятие, дополнительное к системному. Каждое из них получает полноту значений лишь во взаимной соотнесенности, а совсем не как изолированная данность.

2.3. В этой связи можно указать на следующие виды внесистемного.

2.3.1. Поскольку описание, как мы отмечали, влечет за собой повышение меры организованности, самописание той или иной семиотической системы, создание грамматики самой себя является мощным средством самоорганизации системы. В такой момент исторического существования данного языка и — шире — данной культуры вообще в недрах семиотической системы выделяется некоторый подъязык (и подгруппа текстов), который рассматривается как метаязык для описания ее же самой. Так, в эпоху классицизма создаются многочисленные произведения искусства, которые являются описаниями системы произведений искусства. Существенно подчерк-

нуть, что в данном случае описание есть самописание, мета-язык заимствуется не извне системы, а представляет собой ее подкласс.

Существенной стороной такого процесса самоорганизации является то, что в ходе дополнительной упорядоченности определенная часть материала переводится на положение внесистемного и как бы перестает существовать при взгляде сквозь призму данного самоописания. Таким образом, повышение степени организованности семиотической системы сопровождается ее сужением, вплоть до предельного случая, когда метасистема становится настолько жесткой, что почти перестает пересекаться с реальными семиотическими системами, на описание которых она претендует. Однако и в этих случаях авторитет «правильности» и «реального существования» остается за ней, а реальные слои социального семиозиса в этих условиях полностью переходят в область «неправильного» и «несуществующего».

Так, например, с точки зрения военно-бюрократической утопии Павла I единственно существующей оказывалась доведенная в своей жестокости до предела упорядоченность вахт-парада. Она же воспринималась в качестве идеала государственного порядка. Политическая же реальность русской жизни воспринималась как «неправильная».

2.3.2. Признак «несуществования» (то есть внесистемности) оказывается, таким образом, одновременно и признаком внесистемного материала (с внутренней точки зрения системы), и негативным показателем структурных признаков самой системы. Так, Грибоедов, подводя политические итоги декабризма в набросках трагедии «Родамнист и Зенобия», выделяет в качестве структурного признака дворянской революционности (ибо, конечно, Грибоедова интересует деятельность русских заговорщиков 1820-х гг., а не история древней Армении периода римской оккупации) то, что народ, с этой точки зрения, «не существует» как политическая сила. «Вообще, — пишет Грибоедов, — надобно заметить, что народ не имеет участия в их деле, — *он будто не существует* (курсив мой. — Ю. Л.)»*.

* Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, С. 340.

Говоря о капеллане Андрее, авторе известного средневекового трактата о куртуазной любви «De amog», академик В. Ф. Шишмарев заметил: «В отношении крестьянок куртуазный автор предлагает своему другу, которому адресована книга, не стесняться образом действия, прибегая даже к насилию»*. Такая рекомендация объясняется очень просто: по мнению капеллана Андрея, крестьянству доступна лишь «amor naturalis» и в пределах куртуазной любви — «fin amors» — его «будто не существует». Следовательно, действия в отношении людей этого типа также считаются несуществующими.

Очевидно, что описание системного («существующего») одновременно будет и указанием на природу внесистемного («несуществующего»). Можно было бы говорить о специфической иерархии внесистемных элементов и их отношений и о «системе внесистемного». С этой позиции мир внесистемного представляется как перевернутая система, ее симметрическая трансформация.

2.3.3. Внесистемное может быть иносистемным, то есть принадлежать другой системе. В сфере культуры мы постоянно сталкиваемся с тенденцией считать чужой язык не-языком или — в менее полярных случаях — воспринимать свой язык как правильный, а чужой как неправильный и разницу между ними объяснять степенью правильности, то есть мерой упорядоченности. Пример восприятия говорения на чужом языке как на испорченном («неправильном») своем приводит Л. Толстой в «Войне и мире»: «Вот так по-французски, — говорили солдаты в цепи. — Ну-ка, ты, Сидоров!

Сидоров подмигнул и, обращаясь к французам, начал часто, часто лепетать непонятные слова:

— Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каск'а, — лопотал он...»** Примеры восприятия чужого языка как не-языка —

* Шишмарев В. Ф. К истории любовных теорий романского средневековья // Избр. статьи: Фр. лит. М.; Л., 1965. С. 217; см.: Lazar M. Amor courtois et fin' amors dans la littérature du XII-e siècle. Paris, 1964. P. 268–278.

** Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 217.

немоты — многочисленны. Сравним: «Юрга же людие есть языкъ нѣмъ»*, а также этимологию слова «немец».

Одновременно возможно и обращенное восприятие своей системы как «неправильной»:

Как уст румяных без улыбки,
 Без грамматической ошибки
 Я русской речи не люблю.

(Пушкин «Евгений Онегин»,
 гл. 3, строфа XXVIII)

Сравним также приравнивание своего языка к немоте: Юрий Крижанич, жалуясь на неразвитость славянского языка, писал в «Политике»: «Вследствие вышеуказанной красоты, и величия, и богатства иных языков и вследствие недостатков нашей речи мы, славяне, рядом с иными народами — словно немой на пиру»**.

2.3.4. В этом случае, поскольку и описываемый объект, и внесистемное его окружение рассматриваются как хотя и далеко отстоящие, но структурные явления, для описания их необходим такой метаязык, который был бы настолько удален от них, чтобы с его позиции и они выступали как однородные.

С этой позиции обнаруживается невозможность пользования в качестве исследовательского метаязыка аппаратом самоописания, разработанным, например, культурами классицизма или романтизма. С точки зрения самой культуры классицизма, самоописания типа «Поэтического искусства» Буало или «Наставления хотящим быть писателями» Сумарокова являются текстами метауровня, выполняющими по отношению к эмпирической культуре своей эпохи роль: 1) повышения меры ее организации, с одной стороны, и 2) отсеечения пластов текстов, переводимых в разряд внесистемных, с другой. С точки же зрения современного исследователя эпохи, тексты эти будут относиться к объекту описания и располагаться на том

* Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. Стб. 235.

** Крижанич Ю. Политика. М., 1965. С. 467. В оригинале: «Búdto czlowek njêm nà piru» (с. 114).

же уровне, на котором расположены и все прочие тексты культуры изучаемого времени. Перенесение языка, выработанного эпохой для самоописания, на уровень метаязыка исследователя неизбежно повлечет исключение из его поля зрения того, что современники данной эпохи, из соображений полемики, исключали из ее состава.

2.3.5. Следует иметь в виду и другое: создание определенной системы самоописания «доорганизовывает» и одновременно упрощает (отсекает «излишнее») не только в синхронном, но и в диахронном состоянии объекта, то есть создает его историю с точки зрения самого себя. Складывание новой культурной ситуации и новой системы самоописаний переорганизовывает предшествующие ее состояния, то есть создает новую концепцию истории. Это вызывает двойные последствия. С одной стороны, открываются забытые предшественники, культурные деятели, и историки более раннего периода обвиняются в слепоте. Предшествующие данной системе факты, описанные в ее терминах, естественно, могут привести только к ней и лишь в ней обрести единство и определенность. Так возникают понятия типа «предромантизм», когда в культурных фактах эпохи, предшествующей романтизму, выделяется лишь то, что ведет к романтизму и увенчивается единством только в его структуре. Характерной чертой такого подхода будет то, что историческое движение предстанет не как смена структурных состояний, а в виде перехода от аморфного, но заключающего в себе «элементы структуры» состояния к структурности.

С другой стороны, следствием такого подхода будет утверждение, что история вообще начинается с момента возникновения данного самоописания данной культуры. В России, при исключительно быстрой смене литературных школ и вкусов на протяжении конца XVIII — начала XIX в., мы столкнемся с многократно и с разных позиций выдвигаемым тезисом: «У нас нет литературы». Так, в начале своего творческого пути в стихотворении «Поэзия» Карамзин, полностью игнорируя историю предшествующей ему русской литературы, предсказал скорое *появление* русской поэзии. В 1801 г. на заседании «Дружеского литературного общества» Андрей

Тургенев, теперь уже имея в виду Карамзина, заявит об отсутствии литературы в России. Затем с этим же тезисом, вкладывая в него каждый раз новое содержание, будут выступать Кюхельбекер, Полевой, Надеждин, Пушкин, Белинский.

Таким образом, изучение культуры того или иного исторического этапа включает в себя не только описание ее структуры с позиции историка, но и перевод на язык этого описания ее собственного самоописания и созданного ею описания того исторического развития, итогом которого она сама себя считала.

3. *Однозначное — амбивалентное.* Отношение бинарности представляет собой один из основных организующих механизмов любой структуры. Вместе с тем неоднократно приходится сталкиваться с наличием между структурными полюсами бинарной оппозиции некоторой широкой полосы структурной нейтрализации. Скапливающиеся здесь структурные элементы находятся в отношении к окружающему их конструктивному контексту не в однозначных, а в амбивалентных отношениях. Жестокие синхронные описания, как правило, снимают создаваемую таким образом внутреннюю неполную упорядоченность системы, придающую ей гибкость и увеличивающую степень непредсказуемости ее поведения. Поэтому внутренняя информативность (неисчерпанность скрытых возможностей) объекта значительно выше, чем тот же показатель в его описаниях.

Примером такой переупорядоченности может являться хорошо известный текстологам случай, когда поэт, создавая произведение, в некоторых случаях не может отдать предпочтения тому или иному варианту, сохраняя все как *возможность*. В этом случае текстом произведения будет именно такой, сохраняющий вариативность, художественный мир. Тот же «окончательный» текст, который мы видим на странице издания, представляет собой описание более сложного текста произведения средствами упрощающего механизма типографской печати. В ходе такого описания возрастает упорядоченность текста и понижается его информативность. Поэтому представляют особый интерес многообразные случаи, когда текст в принципе не заключает в себе однозначной последо-

вательности элементов, оставляя читателю свободу выбора. В этом случае автор как бы перемещает читателя (а также определенную часть собственного текста) на более высокий уровень. С высоты такой метапозиции раскрывается мера условности остального текста, то есть он предстает именно как текст, а не в качестве иллюзии реальности.

Так, например, когда в стихотворении Козьмы Пруткова «Мой портрет» к стихам:

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг —

следует примечание того же Козьмы Пруткова: «Вариант: На коем фрак», то очевидно, что вводится некоторый (в данном случае пародийный) филологический «уровень публикатора», имитирующий некоторую надтекстовую точку зрения, с которой варианты выступают как равноценные.

Еще более сложен случай, когда альтернативные варианты включены в единый текст. У Пушкина в «Евгении Онегине»:

...Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок...

(гл. 4, строфа LI)

Здесь включение в текст стилистической альтернативы превращает повествование о событиях в повествование о повествовании. В стихотворении Мандельштама «Я пью за военные астры, за все, что корили меня...»:

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно:
Веселое астиспуманте иль папского замка вино? —

дается два сюжетных варианта, причем читатель предупрежден, что автор «еще не придумал», чем кончить свое стихотворение. Незаконченность и неопределенность удостоверяют читателя, что перед ним не реальность, а именно текст, который можно «придумать» несколькими способами.

То, что таким образом в тексте высвечивается процессуальность, делается очевидным при столкновении с кинотекстами современного кинематографа, весьма широко пользующегося возможностью давать параллельные версии какого-либо эпизода, не отдавая ни одному из них никакого предпочтения.

Следует обратить внимание еще на один аспект: реальному тексту неизбежно присуща некоторая неправильность. Речь идет не о неправильности, порожденной замыслом или установкой говорящего, а о простых его ошибках. Так, например, хотя Пушкин сделал внутреннюю противоречивость текста структурным принципом «Евгения Онегина»*, в романе встречаются случаи, когда поэт просто «не сводит концов с концами». Так, в строфе XXXI третьей главы он утверждает, что письмо Татьяны хранится в архиве автора:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу —

но в строфе XX восьмой главы есть прямое указание на то, что это письмо хранится у Онегина:

...Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит...

В романе Булгакова «Мастер и Маргарита» герои умирают дважды (обе смерти совершаются одновременно): один раз вместе в подвальной комнате, «в переулке близ Арбата», и другой — порознь: он в больнице, она в «готическом особняке». Такое «противоречие», очевидно, входит в замысел автора. Однако, когда далее нам сообщается, что Маргарита и ее домработница Наташа «исчезли, оставив свои вещи», и что следствие пыталось выяснить, имело ли место похищение или бегство, — перед нами авторский недосмотр.

** Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

(гл. 1, строфа LX)

Но и эти явные технические недосмотры не могут на самом деле полностью исключаться из поля зрения. Примеры воздействия их на структурную организацию различных текстов можно было бы приводить в большом количестве. Ограничимся лишь одним: при рассмотрении рукописей Пушкина мы убеждаемся, что в определенных случаях встречаются следы воздействия на дальнейший ход стихотворения явных описок, которые, однако, подсказывают следующую рифму и влияют на развитие повествования. Так, анализируя черновик стихотворения «Все тихо, на Кавказ идет ночная мгла...», С. М. Бонди в одной только рукописи обнаружил два таких случая:

1) «В слове “легла” Пушкиным буква “е” написана без петельки, так что начертание это случайно совпало с начертанием слова “мгла”». Не эта ли случайная ошибка пера и навела поэта на вариант «идет ночная мгла»?»*

Так стих:

Все тихо — на Кавказ ночная тень легла —

благодаря технической погрешности в графике трансформировался в:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.

2) «Слово “нет” так написано Пушкиным, что могло сойти и за “лет”; так что, меняя “многих нет” на “многих лет”, Пушкин (как и в начале стихотворения “легла” — “мгла”) слово “нет” не переправлял»**.

Приведенные примеры свидетельствуют, что механические искажения в определенных случаях могут выступать как резерв резерва (резерв внесистемного окружения текста).

3.1. Амбивалентность как определенный культурно-семиотический феномен была впервые описана в работах М. М. Бахтина. Там же можно найти и многочисленные примеры этого явления. Не касаясь всех аспектов этого многозначного яв-

* Бонди С. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 19.

**Там же. С. 23.

ния, отметим лишь, что рост внутренней амбивалентности соответствует моменту перехода системы в динамическое состояние, в ходе которого неопределенность структурно перераспределяется и получает, уже в рамках новой организации, новый однозначный смысл. Таким образом, повышение внутренней однозначности можно рассматривать как усиление гомеостатических тенденций, а рост амбивалентности — как показатель приближения момента динамического скачка.

3.2. Таким образом, одна и та же система может находиться в состоянии окостенения и размягченности. При этом самый факт описания может переводить ее из второго в первое.

3.3. Состояние амбивалентности возможно как отношение текста к системе, в настоящее время не действующей, но сохраняющейся в памяти культуры (узаконенное в определенных условиях нарушение нормы), а также как отношение текста к двум взаимно не связанным системам, если в свете одной текст выступает как разрешенный, а в свете другой — как запрещенный.

Такое состояние возможно, поскольку в памяти культуры (а также любого культурного коллектива, включая отдельного индивида) хранится не одна, а целый набор метасистем, регулирующих его поведение. Системы эти могут быть взаимно не связаны и обладать различной степенью актуальности. Это позволяет, меняя место той или иной системы на шкале актуализованности и обязательности, переводить текст из неправильного в правильный, из запрещенного в разрешенный. Однако смысл амбивалентности как динамического механизма культуры именно в том, что память о той системе, в свете которой текст был запрещен, не исчезает, сохраняясь на периферии системных регуляторов.

Таким образом, возможны, с одной стороны, передвижения и перестановки на метауровнях, меняющие осмысление текста, а с другой — перемещение самого текста относительно метасистем.

4. *Ядро — периферия.* Пространство структуры организовано неравномерно. Оно всегда включает в себя некоторые ядерные образования и структурную периферию. Особенно очевидно это в сложных и сверхсложных языках, гетеро-

генных по своей природе и неизбежно включающих относительно самостоятельные — структурно и функционально — подсистемы. Соотношение структурного ядра и периферии усложняется тем, что каждая достаточно сложная и исторически протяженная структура (язык) функционирует как *описанная*. Это могут быть описания с позиции внешнего наблюдателя или самоописания. В любом случае, можно сказать, что язык становится социальной реальностью с момента его описания. Однако описание неизбежно есть деформация (именно поэтому всякое описание — не просто фиксация, а культурно творческий акт, ступень в развитии языка). Не освещая всех аспектов такой деформации, отметим, что она неизбежно влечет за собой отрицание периферии, перевод ее в ранг несуществования. Одновременно очевидно, что однозначность/амбивалентность распределяются в семиотическом пространстве неравномерно: степень жесткости организации ослабляется от центра к периферии, что не удивительно, если вспомним, что центр всегда выступает как естественный объект описания.

4.1. В работах Ю. Н. Тынянова показан механизм взаимоперемещения структурного ядра и периферии. Более гибкий механизм последней оказывается удобным для накапливания структурных форм, которые на следующем историческом этапе окажутся доминирующими и переместятся в центр системы. Постоянная мена ядра и периферии образует один из механизмов структурной динамики.

4.2. Поскольку в каждой культурной системе соотношение ядро/периферия получает дополнительную ценностную характеристику как соотношение верх/низ, то динамическое состояние системы семиотического типа, как правило, сопровождается меной верха и низа, ценного и лишённого ценности, существующего и как бы несуществующего, описываемого и не подлежащего описанию.

5. *Описанное — неописанное*. Мы отмечали, что самый факт описания повышает степень организованности и понижает динамизм системы. Из этого следует, что потребность описания возникает в определенные моменты имманентного развития языка. Пользование определенной семиотической

системой большой сложности можно представить себе как маятникообразный процесс качания между говорением на одном языке и общением с помощью различных языков, лишь частично пересекающихся и обеспечивающих лишь известную, порой весьма незначительную, степень понимания. Функционирование знаковой системы большой сложности подразумевает совсем не стопроцентное понимание, а напряжение между пониманием и непониманием, причем перенос акцента на ту или иную сторону оппозиции будет соответствовать определенному моменту в динамическом состоянии системы.

5.1. Социальные функции знаковых систем могут быть разделены на примарные и вторичные. Примарная подразумевает сообщение некоторого факта, вторичная — сообщение мнения *другого* об известном «мне» факте. В первом случае участники коммуникативного акта заинтересованы в аутентичности информации. «Другой» здесь — это «я», который знает то, что «мне» еще неизвестно. После получения сообщения «мы» полностью уравниваемся. Общий интерес отправителя и получателя информации заключается в том, чтобы трудности понимания были сведены к минимуму, следовательно, к тому, чтобы отправитель и получатель имели общий взгляд на сообщение, то есть пользовались единым кодом.

В более сложных коммуникативных ситуациях «я» заинтересован в том, чтобы контрагент был именно «другим», поскольку неполнота информации может полезно восполняться лишь стереоскопичностью точек зрения сообщения. В этом случае полезным свойством оказывается не легкость, а трудность взаимопонимания, поскольку именно она связывается с наличием в сообщении «чужой» позиции. Таким образом, акт коммуникации уподобляется не простой передаче константного сообщения, а переводу, влекущему за собой преодоление некоторых — иногда весьма значительных — трудностей, определенные потери и одновременно обогащение «меня» текстами, несущими чужую точку зрения. В результате «я» получаю возможность стать для себя также «другим».

5.1.1. Коммуникация между неидентичными отправителем и получателем информации означает, что «личности» участников коммуникативного акта могут быть истолкованы как

наборы неадекватных, но обладающих определенными чертами общности кодов. Область пересечения кодов обеспечивает некоторый необходимый уровень низшего понимания. Сфера непересечения вызывает потребность установления эквивалентностей между различными элементами и создает базу для перевода.

5.1.2. История культуры обнаруживает постоянно действующую тенденцию к индивидуализации знаковых систем (чем сложнее, тем индивидуальное). Сфера непересечения кодов в каждом «личностном» наборе постоянно усложняется и обогащается, что одновременно делает сообщение, идущее от каждого субъекта, и более социально ценным, и труднее понимаемым.

5.2. Когда усложнение частных (индивидуальных и групповых) языков переходит некоторую границу структурного равновесия, возникает потребность во введении вторичной, общей для всех, кодирующей системы. Такой процесс вторичной унификации социального семнозиса неизбежно влечет за собой упрощение и примитивизацию системы, но одновременно актуализирует ее единство, создавая основу для нового периода усложнений. Так, созданию единой национальной языковой нормы предшествует развитие пестрых и разнообразных средств языкового выражения, а эпоха барокко сменяется классицизмом.

5.3. Необходимость стабилизации, выделения в пестром и динамическом языковом состоянии элементов статичности и гомеостатического тождества системы самой себе удовлетворяется метаописаниями, которые в дальнейшем из метаязыковой сферы переносятся в языковую, становясь нормой реального говорения и основой для дальнейшей индивидуализации. Качание между динамическим состоянием языковой неопределенности и статикой самоописаний и вовлекаемых в язык описаний его с внешней позиции составляет один из механизмов семнотической эволюции.

6. *Необходимое — излишнее.* Вопрос структурного описания тесно связан с отделением необходимого, работающего, того, без чего система в синхронном ее состоянии не могла бы существовать, от элементов и связей, которые с позиций

статистики представляются излишними. Если посмотреть иерархию языков — от простейших, типа уличной сигнализации, до наиболее сложных, таких, как языки искусства, — то бросится в глаза рост избыточности. Многочисленные языковые механизмы будут работать на увеличение эквивалентностей и взаимозаменяемостей на всех уровнях структуры (конечно, одновременно создаются и дополнительные механизмы, работающие в противоположном направлении). Однако то, что с синхронной точки зрения представляется избыточным, получает иной вид с позиций динамики, составляя структурный резерв. Можно предположить, что между присущим данному языку максимумом избыточности и его способностью изменяться, оставаясь собой, имеется определенная связь.

7. *Динамическая модель и поэтический язык.* Перечисленные выше антиномии характеризуют динамическое состояние семиотической системы, те имманентно-семиотические механизмы, которые позволяют ей, изменяясь в изменяющемся социальном контексте, сохранять гомеостатичность, то есть оставаться собой. Однако нетрудно заметить, что те же антиномии присущи и *поэтическому языку*. Такое совпадение представляется не случайным. Языки, ориентированные на примарную коммуникативную функцию, могут работать в стабилизированном состоянии. Для того чтобы они могли выполнять свою общественную роль, им нет необходимости иметь специальные «механизмы изменения». Иное дело языки, ориентированные на более сложные типы коммуникации. Здесь отсутствие механизма постоянного структурного обновления лишает язык той деавтоматизированной связи между передающим и понимающим, которая является важнейшим средством концентрации в *одном* сообщении все возрастающего числа *чужих* точек зрения. Чем интенсивнее язык ориентирован на сообщение о другом и других говорящих и на специфическую трансформацию ими уже имеющихся у «меня» сообщений (то есть на объемное восприятие мира), тем быстрее должно протекать его структурное обновление. Язык искусства является предельной реализацией этой тенденции.

7.1. Из сказанного можно сделать вывод о том, что большинство реальных семиотических систем располагается

в структурном спектре между статической и динамической моделями языка, приближаясь то к одному, то к другому полюсу. Если одна тенденция с наибольшей полнотой воплощается в искусственных языках простейшего вида, то другая получает предельную реализацию в языках искусства. Поэтому изучение художественных языков, и в частности поэтического, перестает быть лишь узкой сферой функционирования лингвистики — оно лежит в основе моделирования динамических процессов языка как таковых.

Академик А. Н. Колмогоров показал, что на искусственном языке, лишенном синонимов, невозможна поэзия. Можно было бы высказать предположение о том, что невозможно существование семиотической системы типа естественного языка и сложнее, если на нем нет поэзии.

8. Таким образом, можно выделить два типа семиотических систем, ориентированных на передачу примарной и вторичной информации. Первые могут функционировать в статическом состоянии, для вторых наличие динамики, то есть *истории*, является необходимым условием «работы». Соответственно для первых нет никакой необходимости во внесистемном окружении, выполняющем роль динамического резерва. Для вторых оно необходимо.

Мы уже отмечали, что поэзия является классическим случаем второго типа систем и может изучаться как своеобразная их модель. Однако в реальных исторических коллизиях возможны случаи ориентации тех или иных поэтических школ на примарность информации и наоборот.

8.1. Противопоставляя два типа семиотических систем, следует избегать абсолютизации данной антитезы. Речь скорее должна идти о двух идеальных полюсах, находящихся в сложных отношениях взаимодействия. В структурном напряжении между этими полюсами развивается единое и сложное семиотическое целое — культура.

Текст в тексте

Понятие «текст» употребляется неоднозначно. Можно было бы составить набор порой весьма различающихся значений, которые вкладываются различными авторами в это слово. Характерно, однако, другое: в настоящее время это, бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова: лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи. История таких слов могла бы составить своеобразный индекс научной динамики.

В нашу задачу не входит обосновать какое-либо из существующих или предложить новое понимание этого термина. В аспекте настоящего исследования более существенно попытаться определить его отношение к некоторым другим базовым понятиям, в частности, к понятию языка. Здесь можно выделить два подхода. Первый: язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное бытие, овеществляясь в тексте*. При всем разнообразии аспек-

* Ср. определение М. А. К. Хэллидея: «“Текст” — это язык в действии» (Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 142); если в формуле Хэллидея выделяется оппозиция «потенциальная возможность — динамическая реализация», то П. Хартман и З. Шмидт подчеркивают противопоставление «идеальная структура — материально воплощенная конструкция». Ср. формулу П. Хартмана: «Язык становится видимым в форме текста» (там же. С. 97). Развернутый

тов и подходов здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. Даже в тех случаях, когда подчеркивается, что именно текст составляет данную лингвисту реальность и что любое изучение языка отправляется от текста, речь идет об эвристической, а не онтологической последовательности: поскольку в само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее.

С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов. Таково, например, определение Ельмслевом текста как всего, что было, есть и будет сказано на данном языке. Из этого вытекает, что язык мыслится как панхронная и замкнутая система*, а текст — как постоянно наращиваемая по временной оси.

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов**. Здесь сказывается то, что, в отличие от лингвистов, литературоведы изучают обычно не «ein Text», а «der Text». Стремление сблизить текст как лингвистический и литературоведческий объект исследования определило на начальном этапе изучения тот подход, о котором писал И. И. Ревзин: «Если же речь идет об анализе произведения в целом, то структурные методы оказываются особенно эффективными при изучении либо таких сравнительно простых и повторяющихся “малых форм”, как частушки, загадки, былины, сказки, мифы, либо такой

анализ понятия «текст» в современной лингвистике текста см. в статье Т. М. Николаевой и составленном ею «Кратком словаре теории лингвистики текста» (Там же. С. 18 и след., 471–472).

* Ср., однако, мнение Й. Вахека о неполной замкнутости языка: *Vachek J. Význam historického studia jazyků pro vědecký výklad současných jazyků se zvláštním zřetelem k materiálu anglickému // VPSI, 1958. С. 63.*

** Обе тенденции — изучать текст как реализацию системы и как ее разрушение — обнаружили еще в трудах формальной школы.

массовой продукции, как детективы*, бульварные романы, романы-памфлеты и т. п., но тогда уже речь не идет о художественном произведении в подлинном смысле слова**.

Однако исследования художественного произведения «в подлинном смысле слова», равно как и других наиболее сложных форм культурной жизни, диктовались слишком многими и важными научными соображениями, чтобы от них можно было бы отказаться. А такое исследование требовало другого подхода к тексту***.

С точки зрения этого второго подхода, текст мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы («начала», «конца», «рампы», «рамы», «пьедестала», «кулисы» и т. п.). Если в первом случае существенным признаком текста является его протяженность в естественном времени, то во втором текст или тяготеет к панхронности (например, иконические тексты живописи и скульптуры), или же образует свое особое внутреннее время, отношение которого к естественному способно порождать разнообразные смысловые эффекты. Меняется соотношение текста и кода (языка). Осознавая некоторый объект как текст, мы тем самым предполагаем, что он каким-то образом закодирован, презумпция кодированности входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен — его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте.

* Ср.: Ревзин И. И. К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи) // Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1964.

** Ревзин И. И. Современная структурная лингвистика: Проблемы и методы. М., 1977. С. 210.

*** Обзор современной литературы по проблеме семиотики текста см.: Торон П. Х. Проблема интекста // Текст в тексте. Тарту, 1981. (Труды по знаковым системам. Т. 14; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 567).

Безразлично, имеем ли мы дело с текстом на неизвестном нам языке — со случайно сохранившимся обломком утраченной для нас культуры — или с художественным произведением, рассчитанным на шокирующее аудиторию новаторство, но то, что текст предварительно закодирован, не меняет того факта, что для аудитории именно текст является чем-то первичным, а язык — вторичной абстракцией. Более того, поскольку получатель информации никогда не может быть уверен, что на основании данного текста ему удалось реконструировать язык полностью как таковой, язык выступает лишь как относительно замкнутый. В отношении к имманентно организованному и замкнутому тексту будет активизироваться признак его незавершенности и открытости. Это будет особенно очевидно в тех случаях, когда кодирующая система организована иерархически и реконструкция одного из ее уровней не гарантирует понимания на других. В тех случаях, как, например, в искусстве, когда текст допускает в принципе открытое множество интерпретаций, кодирующее его устройство, хотя и мыслится как закрытое на отдельных уровнях, в целом имеет принципиально открытый характер. Таким образом, и в этом отношении текст и язык переставлены. Текст дается коллективу раньше, чем язык, и язык «вычисляется» из текста.

Основой этой двойной исследовательской ориентации является функциональная двойственность текстов в системе культуры.

В общей системе культуры тексты выполняют по крайней мере две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов. Первая функция выполняется наилучшим образом при наиболее полном совпадении кодов говорящего и слушающего и, следовательно, при максимальной однозначности текста. Идеальным предельным механизмом для такой операции будет искусственный язык и текст на искусственном языке. Тяготение к стандартизации, порождающее искусственные языки, и стремление к самоописанию, создающее метаязыковые конструкции, не являются внешними по отношению к языковому и культурному механизму. Ни одна культура не может функционировать без метатекстов и

текстов на искусственных языках. Поскольку именно эта сторона текста наиболее легко моделируется с помощью имеющихся в нашем распоряжении средств, этот аспект текста оказался наиболее заметным. Он сделался объектом изучения, порою отождествляясь с текстом как таковым и заслоняя другие аспекты.

Механизм идентификации, снятия различий и возведения текста к стандарту играет не только роль начала, гарантирующего адекватность восприятия сообщения в системе коммуникации: не менее важной является функция обеспечения общей памяти коллектива, превращения его из беспорядочной толпы в «*Une personne morale*», по выражению Руссо. Эта функция особенно значительна в бесписьменных культурах и в культурах с доминирующим мифологическим сознанием, однако как тенденция она с той или иной степенью выявленности проявляется в любой культуре.

Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения*, а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования — в процессе текстообразования или при исследовательском метаописании — каждый знак текста-кода может представать перед нами в виде парадигмы. Однако «для себя», с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделенное не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- или полива-

* До тех пор, пока они не сделались объектом научной реконструкции.

лентный, распадающийся то на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдателя, «для себя» он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделенный всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и невыявленный текстовый объект*.

К объектам этого типа относится «петербургский текст», выявленный В. Н. Топоровым на материале произведений Достоевского**. Наблюдения над текстами Достоевского убедили исследователя, что один из пластов творческого сознания автора «Преступления и наказания» отличается глубоким архаизмом и непосредственно соприкасается с мифологической традицией. В. Н. Топоров показывает существование в художественном сознании Достоевского определенного устойчивого текста, который в многочисленных вариациях проявляется в его произведениях и может быть реконструирован исследователем. Связь с архаическими схемами, а также и то, что в основе лежат произведения одного автора, обеспечивают для выделенных В. Н. Топоровым элементов необходимую отнесенность к одному уровню и единому тексту.

Вторая функция текста — порождение новых смыслов. В этом аспекте текст перестает быть пассивным звеном передачи некоторой константной информации между входом

* Мы называем этот объект текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и др.

** См.: Топорова В. Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Structure of Texts and Semiotics of Culture. The Hague; Paris, 1973.

(отправитель) и выходом (получатель). Если в первом случае разница между сообщением на входе и на выходе информационной цепи возможна лишь в результате помех в канале связи и должна быть отнесена за счет технических несовершенств системы, то во втором она составляет самую суть работы текста как «мыслящего устройства». То, что с первой точки зрения — дефект, со второй — норма, и наоборот. Естественно, что механизм текста должен быть организован в этом случае иначе.

Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстает перед нами не как манифестация какого-либо одного языка — для его образования требуются как минимум два языка. Ни один текст этого рода не может быть адекватно описан в перспективе одного-единственного языка. Мы можем сталкиваться со сплошным закодированием двойным кодом, причем в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней. При этом некоторая фоновая кодировка, имеющая бессознательный характер и, следовательно, обычно незаметная, вводится в сферу структурного сознания и приобретает осознанную значимость (ср. толстовский пример с чистотой воды, которая делается заметной от соринки и щепочки, попавших в стакан: соринки — добавочные текстовые включения, которые выводят основной фоновый код — «чистоту» — из сферы структурно-неосознанного). Возникающая при этом в тексте смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придает тексту большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации — не только в развертывании, но и в значительной

мере во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культуры как работающей семиотической системы. Текст этого типа всегда богаче любого отдельного языка и не может быть из него автоматически вычислен. Текст — семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки.

Если методика Проппа ориентирована на то, чтобы из различных текстов, представив их как пучок вариантов одного текста, вычислить этот лежащий в основе единый текст-код, то методика Бахтина, начиная с «Марксизма и философии языка», противоположна: в едином тексте вычленяются не только разные, но, что особенно существенно, взаимнопереводимые субтексты. В тексте раскрывается его внутренняя конфликтность. В описании Проппа текст тяготеет к панхронной уравниваемости: именно потому, что рассматриваются повествовательные тексты, особенно заметно, что движения, по существу, нет — имеется лишь колебание вокруг некоторой гомеостатической нормы (равновесие — нарушение равновесия — восстановление равновесия). В анализе Бахтина неизбежность движения, изменения, разрушения скрыта даже в статике текста. Поэтому он сюжетен даже в тех случаях, когда, казалось бы, весьма далек от проблем сюжета. Естественной сферой для текста, по Проппу, оказывается сказка, по Бахтину, — роман и драма.

Проблема текста органически связана с прагматическим аспектом. Прагматика текста часто бессознательно отождествляется исследователями с категорией субъективного в классической философии. Это обуславливает отношение к прагматике как к чему-то внешнему и наносному, что может увлечь в сторону от объективной структуры текста.

В действительности же прагматический аспект — это аспект работы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в него чего-либо извне. Будет ли это «извне» — другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста,

превратилась в реальность. Поэтому процесс трансформации текста в читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введенного в текст (по сути, мы имеем два текста в отношении «инкорпорированные — обрамляющие», см. об этом ниже), — не искажение объективной структуры, от которого следует устраниться, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы.

Прагматические отношения — отношения между текстом и человеком. Оба образования отличаются такой степенью сложности, что всегда наличествует возможность активизации того или иного аспекта структуры текста и превращения в процессе прагматического функционирования ядерных структур в периферийные, а периферийных — в ядерные. Так, например, поэзию, относящуюся к эпохе, характеризующейся развитым чувством индивидуальности, и ориентированную на оригинальность как высшую характеристику художественной ценности, рассматривает читатель, ориентированный на восприятие мифологических текстов. Он видит не панораму текстов, из которых каждый отмечен «лица необщим выраженьем» (Баратынский), а некоторый общий текст, повторяемый в ряде вариаций. При этом происходит акцентация таких параметров, которые самими современниками не воспринимались как значимые, поскольку были автоматическими или бессознательными, а то, что отмечалось современниками в первую очередь, снимается. Разнородные тексты рассматриваются как однородные. Противоположный процесс происходит, когда современный читатель находит «полифонизм» в текстах эпох, не знавших художественно-осознанного функционирования этой категории, но естественно включавших элементы языковой неоднородности, которая в определенных условиях может быть прочитана подобным образом.

Было бы упрощением видеть в этих трактовках просто «искажения» (при таком подходе вековая история интерпретаций крупнейших памятников мировой культуры предстает как цепь заблуждений и ошибочных толкований, на смену которым тот или иной критик или читатель предлагает новое, долженствующее, наконец, установить истину в

последней инстанции). Переформулировка основ структуры текста свидетельствует, что он вступил во взаимодействие с неоднородным ему сознанием и в ходе генерирования новых смыслов перестроил свою имманентную структуру. Возможности таких перестроек конечны, и это полагает предел жизни того или иного текста в веках, а также проводит черту между перестройкой памятника в процессе изменения культурного контекста и произвольным навязыванием ему смыслов, для выражения которых он не имеет средств. Прагматические связи могут актуализовывать периферийные или автоматические структуры, но не способны вносить в текст принципиально отсутствующие в нем коды. Однако разрушение текстов и превращение их в материал создания новых текстов вторичного типа — от постройки средневековых зданий из разрушенных античных до создания современных пьес «по мотивам» Шекспира — тоже часть процесса культуры.

Роль прагматического начала не может быть, однако, сведена к разного рода переосмыслениям текста — оно составляет активную сторону функционирования текста как такового. Текст как генератор смысла, мыслящее устройство, для того чтобы быть приведенным в работу, нуждается в собеседнике. В этом сказывается глубоко диалогическая природа сознания. Чтобы активно работать, сознание нуждается в сознании, текст — в тексте, культура — в культуре. Введение внешнего текста в имманентный мир данного текста играет огромную роль. В структурном смысловом поле текста вводимый в него внешний текст трансформируется, образуя новое сообщение. Сложность и многоуровневость участвующих в текстовом взаимодействии компонентов приводит к известной непредсказуемости той трансформации, которой подвергается вводимый текст. Однако трансформируется не только он — изменяется вся семиотическая ситуация внутри того текстового мира, в который он вводится. Введение чуждого семиозиса, который находится в состоянии непереводимости к «материнскому» тексту, приводит этот последний в состояние возбуждения: предмет внимания переносится с сообщения на язык как таковой и обнаруживается явная кодовая неоднородность самого «материнского» текста. В этих

условиях составляющие его субтексты могут начать выступать относительно друг друга как чужие и, трансформируясь по чуждым для них законам, образовывать новые сообщения. Текст, выведенный из состояния семиотического равновесия, оказывается способным к саморазвитию. Мощные внешние текстовые вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внешних сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами ее саморазвития, дающего непредсказуемые результаты.

Мы можем привести два примера такого процесса.

Исправность интеллектуального аппарата ребенка на ранней стадии его развития еще не обеспечивает нормального функционирования сознания: ему необходимы контакты, в ходе которых он получает извне тексты, играющие роль стимуляторов его собственного умственного саморазвития. Другой пример связан с так называемым «ускоренным развитием» (Г. Гачев) культуры. Хорошо стабилизированные архаические культуры могут исключительно длительное время пребывать в состоянии циклической замкнутости и сбалансированной неподвижности. Вторжение в их сферу внешних текстов приводит в движение механизмы саморазвития. Чем сильнее разрыв и чем, следовательно, труднее дешифруются вторгшиеся тексты средствами кодов «материнского» текстового края, тем динамичнее оказывается состояние, в которое приводится культура в целом. Сопоставительное изучение разных случаев подобных «культурных взрывов», с которыми мы встречаемся в истории мировой цивилизации, убеждает в упрощенности выдвинутой Вольтером («Опыт о нравах и духе народов») и Кондорсе («Набросок исторической картины прогресса человеческого разума») и развитой Гегелем концепции единства пути мирового Разума. С точки зрения просветительной культурософии, все разнообразие мировых культур может быть сведено или к различию в этапах становления единого Мирового Эталона культуры, или к «заблуждениям», уводящим ум человека в дебри. В свете такой концепции кажется естественным отношение «передовых» культур к «отсталым» как неполноценным и стремление «отсталых» культур догнать «передовые» и раствориться в

них. В такой перспективе «ускоренное развитие» связывается с уменьшением разнообразия широкого контекста мировой цивилизации и, следовательно, с падением ее информативности как единого Текста, т. е. с информационной деградацией. Однако такая гипотеза не подтверждается и эмпирическим материалом: в ходе «культурных взрывов» в истории мировой цивилизации не происходит ее нивелировки — имеют место прямо противоположные процессы.

Наблюдая динамические состояния семиотических систем, мы можем заметить одну любопытную особенность: в ходе медленного и постепенного развития система вовлекает в себя близкие и легко переводимые на ее язык тексты. В моменты «культурных (и вообще семиотических) взрывов» вовлекаются наиболее далекие и непередаваемые, с точки зрения данной системы (т. е. «непонятные»), тексты. Далеко не всегда в этом случае более сложная культура будет играть роль стимулятора для более архаической, возможна и противоположная направленность. Так, в XX в. мы сделали свидетелями мощного вторжения текстов архаических культур и примитива в европейскую цивилизацию, что сопровождалось приведением ее в состояние динамического возбуждения. Существенным работающим моментом оказывается именно различие культурных потенциалов, трудность в дешифровке текстов средствами имеющихся языков культуры. Например, принятие христианства и введение связанных с этим текстов было для варварских народов Европы начала нашей эры приобщением к текстовому миру, труднодоступному в силу своей культурной сложности. Но для древних цивилизаций Средиземноморья эти же тексты были труднодоступны в силу своей примитивности. Однако эффект их в обоих случаях был сходным: они вызвали мощный культурный взрыв, который нарушил младенческую и старческую статику обоих миров и привел их в состояние динамизма.

Выше мы подчеркнули типологическое различие между текстами, онтологически ориентированными на отождествление всего множества текстов с некоторым Текстом, и такими, в которых проблема кодового разнообразия переносится внутрь границ текста и расслоение Текста на тексты превра-

щается во внутренний закон. Однако эту же проблему можно рассмотреть и в прагматическом аспекте. В любой сколь-либо детально нам известной цивилизации мы сталкиваемся с текстами очень высокой сложности. В этих условиях особую роль начинает играть прагматическая установка аудитории, которая может активизировать в одном и том же тексте «проповедский» или «бахтинский» аспект.

Вопрос этот тесно связан с проблемой отношения текста к культурному контексту. Культура — не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически организованная, работающая система. Однако сложность ее относительно оси «однородность/неоднородность» такова, что всякий текст неизбежно предстает как минимум в двух перспективах, как включенный в два типа контекстов. С одной точки зрения, он выступит как однородный с другими текстами, с другой — как выпадающий из ряда, «странный» и «непонятный». В первом случае он будет располагаться на синтагматической, во втором — на риторической оси. Соположение текста с семиотически неоднородным ему рядом порождает риторический эффект. Смыслообразующие процессы протекают как за счет взаимодействия между семиотически разнородными и находящимися в отношении взаимной непереводимости пластами текста, так и в результате сложных смысловых конфликтов между текстом и инородным для него контекстом. В такой же мере, в какой художественный текст тяготеет к полиглотизму, художественный (и культурный вообще) контекст не может быть мооязычным. Сложная многофакторность и полиструктурность любого культурного контекста приводит к тому, что составляющие его тексты могут просматриваться как на синтагматической, так и на риторической осях. Именно этот второй тип соположений выводит семиотическую структуру из области бессознательных механизмов в сферу осознанного семиотического творчества. Проблема разнообразных соположений разнородных текстов, столь остро поставленная в искусстве и культуре XX в.* , по сути принадлежит к весьма

* См. работы М. Дрозды, посвященные проблемам европейского авангарда.

древним. Именно она лежит в основе круга вопросов, связанных с темой «текст в тексте». Обострившийся в современной науке интерес к неориторике лежит в том же плане.

*

«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая ее в единую композицию с фигурой). Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включенными в текст, а в другой — исключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчеркивается, а не стирается тот факт, что одни из них принадлежат вещественной, а другие — художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами — не только «текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете»: пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы, Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй*. Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищая «8 1/2» Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены.

Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т. п. Среди средств создания в

* Персонажи «Гамлета» как бы передоверяют сценичность комедиантам, а сами превращаются во внесценическую публику. Этим объясняются и переход их к прозе, и подчеркнуто непристойные замечания Гамлета, напоминающие реплики из публики эпохи Шекспира. Фактически возникает не только «театр в театре», но и «публика в публике». Вероятно, для того, чтобы передать современному нам зрителю этот эффект адекватно, надо было бы, чтобы, подавая свои реплики из публики, герои в этот момент разгримировывались и рассаживались в зрительном зале, уступая сцену комедиантам, разыгрывающим «мышеловку».

изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях («Венера и Амур» Веласкеса, «Портрет банкира Арнольфини с женой» Ван Эйка и т. д.). Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое-левое» или, что еще чаще, к плоскости полотна или экрана прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения. Так, на картине Веласкеса к точке зрения зрителей, которые видят Венеру со спины, прибавляется точка зрения из глубины зеркала — лицо Венеры. На портрете Ван Эйка эффект еще более усложнен: висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с женой (на полотне они повернуты *en face*) и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд, перпендикулярный полотну (навстречу взгляду зрителей) и выходящий за пределы собственного пространства картины. Фактически такую же роль играло зеркало в интерьере барокко, раздвигая собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности (отражение зеркала в зеркале), удвоения художественного пространства путем отражения картин в зеркалах* или взламывания границы «внутреннее/внешнее» путем отражения в зеркалах окон.

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», — проекция, несущая в себе определенный язык моделирования. Так, на портрете Ван Эйка зеркало выпуклое (ср. портрет Ганса Бургкмайра с женой кисти Лукаса Фуртнагеля, где женщина держит выпуклое зеркало

* Ср. у Державина:

Картины в зеркалах дышали,
Муся, мрамор и фарфор...

(Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 213).

почти под прямым углом к плоскости полотна, что дает резкое искажение отражений) — фигуры даны не только спереди и сзади, но и в проекции на плоскую и сферическую поверхность. В «Страсти» Висконти фигура героини, нарочито бесстрастная и застывшая, противостоит ее динамическому отражению в зеркале. Ср. также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» Ж.-А. Клузо или разбитое зеркало в «День начинается» Карне. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и зазеркалья, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир.

Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому как зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — остраненное отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого–левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования.

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира; с другой стороны, он постоянно напоминает, что он — чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь». Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного, и его безусловную подлинность. В функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется

под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров (ср. «Зеркало» А. Тарковского) или тот же прием, использованный Пушкиным, который «вклеил» в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена. Более сложные случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей и, вопреки этому, в риторическом целом текста именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности.

Рассмотрим с этой точки зрения роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Роман построен как переплетение двух самостоятельных текстов: один повествует о событиях, разворачивающихся в Москве, современной автору, другой — в древнем Ершалаиме. Московский текст обладает признаками «реальности»: он имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми читателю деталями и предстает как прямое продолжение знакомой читателю современности. В романе он представлен как некоторый первичный текст нейтрального уровня. В отличие от него, повествование о Ершалаиме все время имеет характер «текста в тексте». Если первый текст — создание Булгакова, то второй создают герои романа. Ирреальность второго текста подчеркивается тем, что ему предшествует метатекстовое обсуждение того, как его следует писать; ср.: Иисуса «на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор»*. Таким образом, если относительно первого субтекста нас хотят уверить, что он имеет реальные денотаты, то относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет. Это достигается и постоянным подчеркиванием текстовой природы глав об Ершалаиме (сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера), и тем, что московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские — как рассказ, который слушают или читают. Ершалаимские главы неизменно вводятся концовками московских, которые

* *Булгаков М.* Романы. М., 1973. С. 426 (Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте).

становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу: «Заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...» (конец 1-й — начало 2-й главы. — Ю. Л.). «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой <...> вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (с. 435). Глава «Казнь» вводится как сон Ивана*: «...и ему стало сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» (конец 15-й — начало 16-й главы. — Ю. Л.). «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» (с. 587–588). Дальше текст об Ершалаиме вводится как сочинение Мастера: «...хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: — Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» (конец 24-й — начало 25-й главы. — Ю. Л.). «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» (с. 714).

Однако, как только эта инерция распределения реального — нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. Во-первых, московский мир («реальный») наполняется самыми фантастическими событиями, в то время как «выдуманный» мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия. На уровне сцепления элементов сюжета распределение «реального» и «ирреального» прямо противоположно. Кроме того, элементы метатекстового повествования вводятся и в «московскую» линию (правда, весьма редко), создавая схему: автор рассказывает о своих героях — его

* Сон наряду со вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст. Большей сложностью отличаются такие произведения, как «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») Лермонтова, где умирающий герой видит во сне героиню, которая во сне видит умирающего героя. Повтор первой и последней строф создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мёбиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая — явь.

герои рассказывают историю Иешуа и Пилата: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?» (с. 632).

Наконец, в идейно-философском смысле это углубление в «рассказ о рассказе» представляется Булгакову не удалением от реальности в мир словесной игры (как это имеет место, например, в «Рукописи, найденной в Сарагосе» Яна Потоцкого), а восхождением от кривляющейся кажимости мнимореального мира к подлинной сущности мировой мистерии. Между двумя текстами устанавливается зеркальность, но то, что кажется реальным объектом, выступает лишь как искаженное отражение того, что само казалось отражением.

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное» (т. е. нейтральное) построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в ее конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова «итак, слушайте» при устном рассказе и т. п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов в начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. Более усложненным является случай, когда текст и обрамление переплетаются*, так что каждая часть является в определенном отношении и обрамляющим, и обрамленным текстом.

Возможно также такое построение, при котором один текст дается как непрерывное повествование, а другие вводятся в него в нарочито фрагментарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и т. п.). Предполагается, что читатель развернет эти зерна других структурных конструкций в тексты. Подобные включения могут читаться и как однородные с окружающим их текстом, и как разнородные с ним. Чем резче выражена непереводимость кодов текста-вкрапления и

* О фигурах переплетения см.: *Шубников А. В., Копчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972. С. 17–18.*

основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования всего текста сплошь. Нам приходилось отмечать случаи, когда театр кодировал жизненное поведение людей, превращая его в «историческое», а «историческое» поведение рассматривалось как естественный сюжет для живописи*. И в данном случае риторико-семиотический момент наиболее подчеркнут, когда сближаются далекие и взаимно неперебиваемые коды. Так, Висконти в «Страсти» (фильме, снятом в 1950-е гг., в разгар торжества неореализма, после того как сам режиссер поставил «Земля дрожит») демонстративно пропустил фильм через оперный код. На фоне такой общей кодовой двуплановости он дает кадры, в которых живой актер (Франц) монтируется с ренессансной фреской.

Культура в целом может рассматриваться как текст. Однако исключительно важно подчеркнуть, что это сложно устроенный текст, распадающийся на иерархию «текстов в текстах» и образующий сложные переплетения текстов. Поскольку само слово «текст» включает в себя этимологию переплетения, мы можем сказать, что таким толкованием мы возвращаем понятию «текст» его исходное значение.

1981

* См. Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.; см. также: Francastel P. La réalité figurative / Ed. Gonthier. Paris, 1965. P. 211 – 238.

К современному понятию текста

Понятие текста принадлежит к фундаментальным понятиям современной лингвистики и семиотики. Следуя сосюррианской традиции, текст рассматривается как манифестация языка. С небольшими вариантами в таком смысле это понятие употребляют Якобсон, Греймас и др. В этом значении текст противопоставлен языку как выраженное – невыраженному, материализованное – идеальному и пространственно-отграниченное – внепространственному. Вместе с тем, поскольку язык выступает в качестве устройства, кодирующего текст, то само собой разумеющимся полагается, что все релевантные элементы текста даны в языке, и то, что не дано в языке (в данном языке), смысловоразличительным элементом не является. Поэтому *текст всегда есть текст на данном языке*. Это означает, что язык всегда дан до текста (не обязательно во временном, а м. б. в некотором идеальном смысле).

Это убеждение долгое время определяло направленность интересов лингвистов. Текст рассматривался как материал, в котором манифестируются законы языка, как, в некотором роде, руда, из которой лингвист выплавляет структуру языка.

Подобное представление хорошо объясняло *коммуникативную* функцию языка, т. е. функцию, которая лежит на поверхности, легко схватывается наиболее простыми методами анализа и поэтому долгое время представлялась основной, а для некоторых лингвистов даже единственной. Заметно ощущимый на протяжении последних десятилетий сдвиг интереса от языка к тексту (от структуры к речи) психологически подготовил лингвистов и семиотиков к восприятию других, более сложных функций семиотических систем.

Представим себе семиотический континуум, в котором на одном фланге будут располагаться искусственные языки и метаязыки, в центре культурного пространства – естественные языки, а на другом фланге – сложные семиотические образования типа языков поэзии (языков искусства вообще) и других вторичных систем. Если исходить только из коммуникативной функции, которая подразумевает, что сообщение, отправленное передающим, с максимальной точностью поступает к принимающему*, то придется признать, что наиболее эффективными являются искусственные языки, ибо только они гарантируют безусловную сохранность исходного смысла. Именно такое представление явилось скорее психологической, чем научной базой распространенного в 1960-е гг. снисходительного отношения к языкам поэзии как «неэффективным» и неэкономно устроенным. При этом забывалось, что крупнейшие лингвисты, как, например, Р. О. Якобсон, еще в 30-е гг. прозорливо подчеркивали, что область поэтического языка составляет важнейшую сферу лингвистики в целом.

Исследования текстов культуры позволили выделить еще одну функцию языковых систем и, соответственно, текстов. Кроме коммуникативной функции, текст выполняет и смыслообразующую, выступая уже не в качестве пассивной упаковки данного смысла, а как *генератор смыслов*. С этим связаны реальные факты, хорошо известные историкам культуры, при которых не язык предшествует тексту, а текст предшествует языку. Сюда относится исключительно широкий круг явлений. Во-первых, к ним следует отнести подавляющее большинство архаических текстов из фрагментарно известных нам культур. Как правило, мы получаем некоторый текст (словесный, скульптурный, архитектурный и т. д.), вырванный из его естественного контекста и дешифровывавшийся в этом контексте какими-то утраченными для нас кодами. Процесс понимания состоит в реконструкции кодов по тексту, а затем в дешиф-

* Предельными случаями здесь будут: передача команд, условных сигналов. В систему будет вводиться заранее данный смысл, который должен быть доведен до получателя. Именно эти случаи описывает модель «смысл – текст».

ровке этого текста (и аналогичных ему) с помощью этого кода. Фактически, не отличается от первого случая и второй, при котором мы имеем дело не со старыми, а с самыми новыми произведениями искусства: автор создает уникальный текст, т. е. текст на еще не известном языке, а аудитория, для того, чтобы понять текст, должна овладеть новым языком, созданным *ad hoc*. Фактически, тот же механизм и в третьем случае — при обучении родному языку. Ребенок также получает тексты до правил и реконструирует структуру по текстам, а не тексты по структуре.

Все эти случаи имеют одну общую черту. Исходно заложенный в текст смысл подвергается в ходе культурного функционирования текста сложным переработкам и трансформациям, в результате чего происходит *приращение смысла*. Поэтому данную функцию текста можно назвать *творческой*. Если в первом случае всякое изменение есть ошибка и искажение смысла, то во втором оно тяготеет к созданию нового смысла (ср. слова Э. Т. А. Гофмана в предисловии к «Житейским воззрениям кота Мурра» о творческой роли опечаток, а также многократно отмечавшиеся писателями — Л. Толстой, А. Ахматова и мн. др. — случаи участия ошибок, опусков и пр. в творческом процессе). Если в первом случае шум съедает информацию, то во втором он может творчески ее преобразовывать.

Различение функций меняет и представление о тексте. В первом случае текст есть манифестация *одного* языка. Он принципиально гомоструктурен и гомогенен. В тех случаях, когда текст предшествует языку и получателю информации еще предстоит выбрать или сконструировать язык для данного текста, активизируется всегда присутствующая возможность читать текст в системах нескольких грамматик (ср. случай в «Детях капитана Гранта» Жюль Верна, где дешифровщикам надо было установить, на каком из нескольких, одинаково вероятных, языков, написан данный фрагмент; выбор языка менял смысл текста). Подобная ситуация постоянно присутствует при восприятии произведений искусства и при рецепции инокультурных текстов, т. е. в семиотическом континууме

культуры составляет огромное большинство случаев. В этом смысле текст как генератор смысла принципиально гетерогенен и гетероструктурен. В этом аспекте можно сформулировать правило: текст есть одновременная манифестация нескольких языков. Сложные диалогические и игровые отношения между разнообразными подструктурами текста, образующими его внутреннюю полиглотизм, и являются механизмом смыслообразования.

Эта особенность текста как генератора смысла ставит его в изоморфный ряд с такими явлениями, как индивидуальное сознание человека с его функциональной асимметрией больших полушарий головного мозга и культура, с ее принципиально гетерогенным и избыточным внутренним устройством. Механизм смыслообразования везде один: система внутренних переводов субъязыков данного текста, находящихся в отношении относительной непереводимости.

Третья функция текста связана с проблемами памяти культуры. В этом аспекте тексты образуют свернутые мнемонические программы. Способность отдельных текстов, доходящих до нас из глубины темного культурного прошлого, реконструировать целые пласты культуры, *восстанавливать память* наглядно демонстрируется всей историей культуры человечества. Не только метафорически можно в этом смысле сопоставить тексты с семенами растений, которые, являясь генерирующими информацию механизмами, могут переноситься в чуждую экологическую среду, сохраняя всхожесть, т. е. реконструируя память о том дереве, которое их произвело.

В этом смысле тексты тяготеют к символизации и превращаются в символы культуры. В отличие от других видов знака, такие, хранящие память, символы получают высокую автономию от *своего* культурного контекста и функционируют не только в синхронном срезе культуры, но и в ее диахронных вертикалях (ср. значение античной и христианской символики для всех срезов европейской культуры). В этом случае отдельный символ функционирует как текст, свободно перемещающийся в хронологическом поле культуры и каждый раз сложно коррелирующий с ее синхронными срезами.

Таким образом, в современном семиотическом понимании текст перестает быть пассивным носителем смысла, а выступает в качестве динамического, внутренне противоречивого явления – одного из фундаментальных понятий современной семиотики.

Семиотика культуры и понятие текста

В динамике развития семиотики за последние пятнадцать лет можно уловить две тенденции. Одна направлена на уточнение исходных понятий и определение процедур порождения. Стремление к точному моделированию приводит к созданию метасемиотики: объектом исследования становятся не тексты как таковые, а модели текстов, модели моделей и т. д. Вторая тенденция сосредоточивает внимание на семиотическом функционировании реального текста. Если, с первой позиции, противоречие, структурная непоследовательность, совмещение разноустроенных текстов в пределах единого текстового образования, смысловая неопределенность — случайные и «неработающие» признаки, снимаемые на метауровне моделирования текста, то, со второй, они являются предметом особого внимания. Используя сосюррианскую терминологию, можно было бы сказать, что в первом случае речь интересует исследователя как материализация структурных законов языка, а во втором предметом внимания делаются именно те ее семиотические аспекты, которые расходятся с языковой структурой.

Как первая тенденция получает реализацию в метасемиотике, так вторая закономерно порождает семиотику культуры.

Оформление семиотики культуры — дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноустроенных семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, — в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось понятие текста. Первоначальные определения

текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчленимое единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумеваемом представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что, для того чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть как минимум дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному, и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во втором — некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа «молитва» и т. п.*

* Возможны случаи редукции значений первого ряда (естественного языка) — молитва, заклинание, ритуальная формула могут быть на забытом языке или же тяготеют к глоссолалии. Это не отменяет, а подчеркивает необходимость осознавать текст как сообщение на некотором — неизвестном или таинственном — первичном языке. Определение текста, даваемое в плане семиотики культуры, лишь на первый взгляд противоречит принятому в лингвистике, ибо и там текст фактически закодирован дважды: на естественном языке и на метаязыке грамматического описания данного естественного языка. Сообщение, удовлетворяющее лишь первому требованию, в качестве текста не рассматривалось. Так, например, до того как устная речь сделалась объектом самостоятельного лингвистического внимания, она трактовалась лишь как «неполная» или «неправильная» форма письменного языка и, являясь бесспорным фактом естественного языка, в качестве текста не рассматривалась. Парадоксально, но известная формула Ельмслева, определившая текст как «все, что может быть сказано на датском языке», фактически понималась как «все, что может быть написано на правильном датском языке». Введение же устной речи в круг лингвистических текстов подразумевало создание специального метаязыкового для нее адекватата. В этом отношении понятие текста в лингвосемиотическом контексте сопоставимо с общенаучным понятием факта.

Ход развития научной мысли в данном случае, как и во многих других, повторял логику исторического развития самого объекта. Как можно предположить, исторически высказывание на естественном языке было первичным, затем следовало его превращение в ритуализованную формулу, закодированную и каким-либо вторичным языком, т. е. в текст. Следующим этапом явилось соединение каких-либо формул в текст второго порядка. Особый структурный смысл получали такие случаи, когда соединялись тексты на принципиально различных языках, например, словесная формула и ритуальный жест. Получающийся в результате текст второго порядка включал в себя расположенные на одном иерархическом уровне подтексты на разных и взаимно не выводимых друг из друга языках. Возникновение текстов типа «ритуал», «обряд», «действие» приводило к совмещению принципиально различных типов семиозиса и — в результате — к возникновению сложных проблем перекодировки, эквивалентности, сдвигов в точках зрения, совмещения различных «голосов» в едином текстовом целом. Следующий в эвристическом отношении шаг — появление художественных текстов. Многоголосый материал получает дополнительное единство, пересказываясь на языке данного искусства. Так, превращение ритуала в балет сопровождается переводом всех разноструктурных подтекстов на язык танца. Языком танца передаются жесты, действия, слова и крики и самые танцы, которые при этом семиотически «удваиваются». Многоструктурность сохраняется, однако она как бы упакована в моноструктурную оболочку сообщения на языке данного искусства. Особенно это заметно в жанровой специфике романа, оболочка которого — сообщение на естественном языке — скрывает исключительно сложную и противоречивую контрверзу различных семиотических миров.

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию к все большей автономии. Колебание в

поле «семиотическая однородность ↔ семиотическая неоднородность» составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из других важных ее моментов следует подчеркнуть напряжение между тенденцией к интеграции — превращению контекста в текст (складываются такие тексты, как «лирический цикл», «творчество всей жизни как одно произведение» и т. п.) и дезинтеграции — превращению текста в контекст (роман распадается на новеллы, части становятся самостоятельными эстетическими единицами). В этом процессе позиции читателя и автора могут не совпадать: там, где автор видит целостный единый текст, читатель может усматривать собрание новелл и романов (ср. творчество Фолкнера), и наоборот (так, Надеждин в значительной мере истолковал «Графа Нулина» как ультраромантическое произведение потому, что поэма появилась в одной книжке с «Балом» Баратынского и обе поэмы были восприняты критиком как один текст). Известны в истории литературы случаи, когда читательское восприятие того или иного произведения определялось репутацией издания, в котором оно было опубликовано, и случаи, когда это обстоятельство никакого значения для читателя не имело.

Сложные историко-культурные коллизии активизируют ту или иную тенденцию. Однако потенциально в каждом художественном тексте присутствуют обе они в их сложном взаимном напряжении.

Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Много-слойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как «самовозрастающий логос». На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые.

В этих условиях социально-коммуникативная функция текста значительно усложняется. Ее можно свести к следующим процессам.

1. Общение между адресантом и адресатом. Текст выполняет функцию сообщения, направленного от носителя информации к аудитории.

2. Общение между аудиторией и культурной традицией. Текст выполняет функцию коллективной культурной памяти. В качестве таковой он, с одной стороны, обнаруживает способность к непрерывному пополнению, а с другой, к актуализации одних аспектов вложенной в него информации и временному или полному забыванию других.

3. Общение читателя с самим собою. Текст — это особенно характерно для традиционных, древних, отличающихся высокой степенью каноничности текстов — актуализирует определенные стороны личности самого адресата. В ходе такого общения получателя информации с самим собою текст выступает в роли медиатора, помогающего перестройке личности читателя, изменению ее структурной самоориентации и степени ее связи с метакультурными конструкциями.

4. Общение читателя с текстом. Проявляя интеллектуальные свойства, высокоорганизованный текст перестает быть лишь посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником, обладающим высокой степенью автономности. И для автора (адресанта), и для читателя (адресата) он может выступать как самостоятельное интеллектуальное образование, играющее активную и независимую роль в диалоге. В этом отношении древняя метафора «беседовать с книгой» оказывается исполненной глубокого смысла.

5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает в коммуникативном акте не как сообщение, а в качестве его полноправного участника, субъекта — источника или получателя информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заместитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представ-

ляет контекст как некоторая часть — целое*. Причем, поскольку культурный контекст — явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневными структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, — актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

Частным случаем будет вопрос общения текста и метатекста. С одной стороны, тот или иной частный текст может выполнять по отношению к культурному контексту роль описывающего механизма, с другой, он, в свою очередь, может вступать в дешифрующие и структурирующие отношения с некоторым метаязыковым образованием. Наконец, тот или иной текст может включать в себя в качестве частных подструктур и текстовые, и метатекстовые элементы, как это характерно для произведений Стерна, «Евгения Онегина», текстов, отмеченных

* Аналогичные отношения возникают, например, между художественным текстом и его заглавием. С одной стороны, они могут рассматриваться как два самостоятельных текста, расположенных на разных уровнях в иерархии «текст — метатекст»; с другой, они могут рассматриваться как два подтекста единого текста. Заглавие может относиться с обозначаемому им тексту по принципу метафоры или метонимии. Оно может быть реализовано с помощью слов первичного языка, переведенных в ранг метатекста, или с помощью слов метаязыка и т. д. В результате между заглавием и обозначаемым им текстом возникают сложные смысловые токи, порождающие новое сообщение.

романтической иронией, или ряда произведений XX в. В этом случае коммуникативные токи движутся по вертикали.

В свете сказанного текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы «потребитель дешифрует текст» возможна более точная — «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью.

II

ТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ

Статьи настоящего раздела впервые были опубликованы в следующих изданиях:

О типологическом изучении культуры // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры.: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1.

О метаязыке типологических описаний культуры: [Препринт]. Warszawa, 1968. 44 с.

Культура и информация // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры.: Материалы к курсу теории литературы. Тарту, 1970. Вып. 1. С. 3–11.

Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI – XVIII в. // Там же. С. 12–38.

Идея исторического развития в русской культуре XVIII в. // XVIII век. Л., 1981. Сб. 13: Проблемы историзма в русской литературе: Кон. XVIII – нач. XIX в. С. 82–90.

К построению теории взаимодействия культур: (Семантический аспект) // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1983. Вып. 646. С. 92–113. (= Труды по романо-германской филологии: Литературоведение: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур).

Символ в системе культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1987. Вып. 754. С. 10–21. (= Труды по знаковым системам. Т. 21: Символ в системе культуры).

Тезисы к семиотике русской культуры (Программа изучения русской культуры) // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 407–416.

Технический прогресс как культурологическая проблема // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 97–116. (= Труды по знаковым системам. Т. 22: Зеркало: Семиотика зеркальности).

О типологическом изучении культуры

Интерес к типологическому изучению литературы и искусства проявляется в последние годы все с большей настойчивостью. Здесь сказывается и успех типологических изучений в других науках, и собственная потребность строить исследовательские обобщения на более твердой методологической основе. Необходимость типологического подхода к материалу становится особенно очевидной при постановке таких исследовательских задач, как сравнительное изучение литератур, сопоставление литературы с другими видами искусств, сопоставление искусства с нехудожественными формами духовной деятельности человека. Однако на самом деле потребность в типологических моделях возникает не только в этих случаях, но, например, и тогда, когда исследователь встает перед необходимостью объяснить современному читателю сущность хронологически или этнически отдаленной литературы, представив ее не в виде набора экзотических нелепостей, а как органическую, внутренне стройную, художественную и идейную структуру. Но дело не только в этом. Есть еще одна существенная сторона вопроса, и если бы ее всегда помнили, возможно, мы реже слышали бы разговоры о том, что, изучая искусство совсем чуждого нам типа, мы удалимся от современности и ее понимания.

Для того чтобы пояснить нашу мысль, обратим внимание на одно обстоятельство: всякое научное описание обязательно должно вестись в пределах определенной описывающей системы (в теории научного познания такая система называется метаязыком данной науки). Метаязык исполняет роль некоторой системы, масштабами и мерками которой мы измеряем

изучаемый объект. При этом описываемые явления определяются через систему метаязыка, но сам он оказывается как бы лишенным вещественных свойств — он не предмет, а масштаб для измерения предметов. Теперь уместно напомнить, что при изучении чуждых нашему непосредственному художественному чувству произведений искусства и культур мы почти всегда в качестве метаязыка описания используем свои, порожденные определенной эпохой и определенной культурной традицией, идеи и представления. Не будем пока говорить о том, в какой мере при этом искажается описание, посмотрим на дело с другой стороны: как это сказывается на изучении нашей собственной культуры? Здесь происходят не лишенные интереса вещи. В современной логике общеизвестно, что если взять любое произвольное положение и с его точки зрения описать некоторую сумму фактов, то само это положение неизбежно окажется как бы итогом всего изучаемого развития исследуемых фактов. В силу некорректности процедуры описания выделится одна сторона, ведущая к этому мнимому итогу, — мнимому, поскольку он не извлечен из рассмотрения материала, а предписан методикой его рассмотрения.

В современной нам культуре есть коренные черты, действительно вытекающие из сущности исторического процесса развития искусства, но, конечно, имеются и сравнительно случайные, и совсем случайные. Такие элементы модели культуры, как художественная картина мира, господствующая система жанров и национальная традиция стихосложения, имеют разную степень закономерности с точки зрения таких широких моделей, как «культура античности» или «культура XX века».

Когда мы описываем другой тип культуры с точки зрения своих сегодняшних представлений (а ведь, как правило, этому не предшествует эксплицитное описание подобных представлений — просто исследователь исходит из некоторой суммы интуитивных понятий «правильного» и «обычного»), неизбежно происходят некоторые aberrации. Так, например, не только глубинные черты современной культуры, но и все привычки и предрассудки исследователя предстают в виде итогов всего культурного пути человечества. Иллюстрацией к этому могут

быть многочисленные работы об отдельных писателях или литературных жанрах, в которых весь мировой процесс предстает лишь как движение к этому писателю или жанровой системе. Важно понять, что дело здесь не в одном наивном увлечении своим «героем» (иначе об этом не стоило бы говорить), а в неизбежных результатах исследовательской методики. Когда исследователь, желая выявить исторические корни поэзии Демьяна Бедного, описывает творчество поэтов XIX в. в терминах поэтики Демьяна Бедного, он неизбежно придет к выводу, что Пушкин и Лермонтов — лишь этапы на пути к его объекту изучения. Здесь дело не в увлечении, а в методике описания. Мы нарочно привели элементарный пример, но возможны и менее тривиальные случаи.

Еще одним крупным недостатком подобной методики является следующее: построенные таким образом исследовательские модели по сути дела не обладают никакой разрешающей силой — на основании их нельзя предсказывать будущего движения литературы. Приведем пример. Предположим, что я пишу историю театра, избрав в качестве метаязыка описания термины и понятия, принятые в театре моей эпохи (предположим, с точки зрения «системы Станиславского», или «системы Мейерхольда», или какой-либо другой). Тогда все факты из истории театра передо мной выстроятся как «путь к Станиславскому» или «путь к Мейерхольду», а все, что не будет вести к этой, заданной мне самой методикой изучения, цели, получит вид «уклонений с пути», «случайных» и «незначительных» фактов.

И тут беда не только в том, что создается ложное объяснение, но и в том, что построенная таким образом модель не только неизбежно приводит к заранее заданному объекту, но и на нем кончается. Поскольку «система Станиславского» или «система Мейерхольда» создана, дальнейшее движение прекращается, какие бы оговорки ни делал исследователь. Мы имеем дело с моделью с заранее заданными границами. Поэтому когда мы сталкиваемся с бессилием литературоведения делать то, что является неотъемлемой прерогативой науки — хотя бы в общих чертах определять пути будущего не в порядке благих пожеланий или директивных советов, а

в виде научно обоснованных гипотез, — то дело здесь не в случайных причинах: охарактеризованная выше методика в принципе исключает возможность подобных прогнозов, поскольку в самой природе описания заложена презумпция конечности описываемых явлений.

Но обратим внимание и на другую сторону вопроса: мы отмечали, что система, принятая в качестве метаязыка, из «вещи» превращается в мерку. Она становится не сложным и живым явлением с противоречивым набором случайных и закономерных черт, а суммой правил. Система, описанная имманентно, не может иметь специфики. Именно такой предстает любая культурная эпоха, изучаемая вне всего набора контрастных типов культуры. Чем более далекий тип искусства мы описываем, тем рельефнее предстает перед нами своеобразие привычных видов, тем более антиисторичная привычка рассматривать наиболее знакомое в качестве единственно возможного уступает место типологическому взгляду на все культуры, в том числе и на наиболее нам привычные, как на специфические. Нейтральное становится характерным. И в этом смысле можно сказать, что, не поняв, например, древнерусской литературы, не поняв того, что может существовать искусство, резко отличное от всех наших эстетических привычек, мы не поймем и специфики нашего искусства, как это прекрасно показано в недавно вышедшей «Поэтике древнерусской литературы» Д. С. Лихачева.

Таким образом, типологический подход необходим и при изучении близких и современных явлений в не меньшей степени, чем далеких и необычных. Вернее, он исходит из культуры человечества как структурного единства и упраздняет категории близкого и далекого как инструменты исследователя, ибо то, что близко европейцу, может выглядеть иначе с точки зрения других культур.

Все сказанное находит объяснение и с чисто логической точки зрения. Фундаментальным положением логики является то, что язык объекта и язык описания (метаязык) составляют две иерархически различные ступени научного описания, смешение которых недопустимо: язык объекта не может выступать в качестве собственного метаязыка.

Следовательно, язык нашей культуры может быть использован для описания других культур (что мы практически всегда и делаем), но не может использоваться для описания нашей культуры, иначе он одновременно выступит в качестве и языка объекта, и языка описания.

Но сама идея типологии состоит в том, чтобы дать единообразно описанные, следовательно, сравнимые, все системы человеческих культур, в том числе, конечно, и собственную культуру самого автора описания. Таким образом, определяется первоочередная задача типологического изучения литературы и культуры: выработка метаязыка для их описания. Без решения этой задачи само стремление к типологии литературы неизбежно повиснет в воздухе. Однако задача эта сопряжена с рядом трудностей. Из них наиболее бросающиеся в глаза суть следующие.

1. Мы уже говорили, что имманентное рассмотрение текста, совершенно необходимое на начальной стадии изучения (иначе невозможно выявить внутреннюю синтагматическую структуру текста), мало поможет при выделении типологических свойств его построения. Чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определяются инвариантные — типологические — закономерности. Следовательно, при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких. Разумеется, необходимо, чтобы отдаленность не нарушала функциональной их эквивалентности в рамках сопоставляемых обширных единств. Например, для определения типологических черт русской городской новеллы плутовского типа («Фрол Скобеев») удобнее сопоставлять ее не с «Повестью о Савве Грудцыне», а с аналогичными произведениями в западноевропейской и восточной литературе.

Однако подобный подход противоречит прочно укоренившейся практике подготовки литературоведов и создания исследований. В результате известное число литературоведов просто не обладает необходимыми знаниями и исследовательскими навыками, которые позволили бы им выйти в своей

работе за пределы определенной эпохи (часто очень узкой), определенной национальной литературы.

Кстати сказать, подобная узость противоречит традициям и русской академической литературы, и «классического» советского литературоведения 20–30-х гг.

2. Рассмотрение вопросов, связанных с выработкой метаязыка науки (и это очень хорошо видно на неудачах опытов разработки литературоведческой терминологии), — дело не только той или иной конкретной дисциплины, но и общих наук, разрабатывающих теорию знания, в первую очередь — логики. Без изучения некоторых специальных аспектов логики вряд ли можно будет оценить сравнительную выгоду той или иной системы метаязыков, применение которых сулит наибольшую пользу для типологического изучения литературы. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не об использовании каких-либо из уже имеющихся типов метаязыков, а о выработке нового. Так, например, группа тартуских исследователей предпринимала в последнее время опыты использования понятий топологии (математической дисциплины, изучающей свойства непрерывных пространств) в качестве метаязыка описания типов культур. Полученные при этом результаты убеждают в том, что, с одной стороны, применение топологического механизма описания создает в этой области неожиданно большие возможности. С другой, — приходится констатировать, что далеко не все положения адекватно описываются аппаратом современной топологии, в ряде случаев приходится иметь дело с более сложными структурами, чем те, которые до сих пор рассматривались математиками.

Какие пути типологического изучения литературы можно было бы предложить?

Предположим, что нас интересует типология реализма. Тогда, вероятно, было бы целесообразно:

1. Выделить некоторый объект, эквивалентный понятию «реалистическое искусство», в пределах другой системы искусства (чем более этот объект будет отличен от реализма, тем содержательнее будет сравнение). При этом эквивалентность не состоит в совпадении тех или иных вырванных черт и принципов. Поиски «истоков реализма» — того в культурах

других эпох и типов, что текстуально совпадает с изучаемым явлением, — могут представлять интерес при генетической постановке проблемы, но менее всего обещают что-либо интересное при типологическом подходе. Эквивалентность будет проявляться как способность обслуживать в разных системах инвариантные функции. Так, например, если мы возьмем античную культуру и культуру XIX в. (обе — в пределах европейского культурного цикла), то, при всем глубоком их различии, мы можем выделить ряд инвариантных функций разных уровней. В частности, каждая из них в пределах своей эпохи является культурой и, следовательно, обслуживает некоторые общие функции и имеет в связи с этим некоторые признаки, позволяющие применять к ним этот термин. Из общих функций более низких уровней можно привести, например: «иметь разделение письменности на художественную и нехудожественную», «иметь разделение на поэзию и прозу».

Если мы выделим общие функции у реалистического искусства XIX в. и античного искусства, то следующей задачей будет:

а) Определение наименьшего количества признаков, которое позволяет данному элементу текста обслуживать данную структурную функцию. Так, для того, чтобы «быть поэзией», текст европейской, например русской, литературы и древнегреческой или русской и средневековой иранской должен будет иметь различные признаки. А если мы сопоставим соответствующие понятия XIX и XX вв. в русской литературе, то увидим, что количество необходимых признаков будет со временем сокращаться. Необходимый минимум признаков может изменяться качественно и количественно: под пером Маяковского окажется вполне достаточным для того, чтобы определить текст как стихи, то количество признаков, которое для Фета не давало бы права на такую квалификацию. Такой признак, как моральный суд автора над героем, в одной системе будет необходим для того, чтобы текст воспринимался как искусство, в другой будет противопоказан, а в третьей может оказаться факультативным.

б) Определение общего в этих наименьших списках позволит выделить и специфическое: как та или иная структурная функция реализуется в данной системе.

2. Выделить функции, имеющиеся в изучаемом типологически объекте и отсутствующие в том, который взят для сравнения. Так, в литературе XIX в. существует функция «иметь письменную поэзию», а в русской средневековой литературе до XVII в. ей будет соответствовать отсутствие данной функции. Такая структурная функция, как возможность для автора описывать мир с разных точек зрения, глазами разных героев, чрезвычайно существенна для реализма — в романтическом искусстве ей будет соответствовать невозможность этого.

3. Выделить функции, имеющиеся в объекте, избранном для сравнения, и отсутствующие в изучаемом типе текстов. Так, реализм XIX в. отличается отсутствием жанровой системы как такого структурно маркированного элемента, каким она является, например, в средневековой литературе или литературе эпохи классицизма. То же самое относится к стилистической выраженности категории «высокого».

Производя сравнения этого типа многократно и с различным материалом, мы можем получить определенные наборы характеристик типологической природы реализма.

Рассмотрим «Дневник Левицкого» Чернышевского и «Жизне Федора Васильевича Ушакова». В обоих случаях мы имеем дело с изображением революционера и вождя. Текст можно охарактеризовать как «рассказ о революционном руководителе». Если мы выясним в каждом случае наименьшее количество признаков, которое позволяет персонажу в данной системе выполнить эту функцию, и произведем сопоставление этих признаков, то в остатке получим типологические характеристики такого культурно-литературного типа. Однако очевидно, что признак революционности составляет существенную типологическую характеристику этого персонажа, а при такой методике мы можем надеяться выделить лишь отличие революционности в представлении просветителя XVIII в. от соответствующих взглядов Чернышевского. Для того, чтобы получить более общую характеристику революционности, следует сопоставить тексты, обслуживающие функцию «изображение вождя» в революционном и неревolutionном ее вариантах. Так, можно произвести сопоставление с древнерусскими житиями (сопоставление это оправдано, так как,

с одной стороны, герой житийной литературы отчетливо наделен функцией «вожа» — руководителя тех, кто нуждается в руководстве; ср. в «Житии Стефана Пермского»: «Тя нареку вожа заблудшим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным»*; с другой стороны, Радищев дал право на подобное сопоставление, определив свой текст как «житие», сравним аналогичные тенденции и у Чернышевского**).

Однако количество текстов тогда излишне расширяется, и это может создать известные трудности. Сопоставляемые объекты вполне естественно сужаются при выделении следующей группы: тексты о духовном вожде движения, составленные после его смерти другом — практическим руководителем. Такой тип текста очень устойчиво встречается в разные эпохи и обнаруживает ряд сходных черт (очень часто «вождь» или не записал своих высказываний, или они утерялись и известны только «другу», или он иным образом не до конца реализовал свое учение). К таким текстам следует отнести и образ Сократа в сочинениях Платона, и Христа у евангелистов (особенно Иоанна). Часто между «вождем» и «другом» будет возникать отношение «идеальный теоретик ↔ практик, реальный руководитель, которому “вручено” учение». Типологически противопоставлен будет другой вид текстов, вытекающий из иной концепции культуры — «руководитель» сам излагает свое учение (Коран).

При сопоставлении Федора Ушакова и Левницкого нас будет интересовать не та очевидная разница между воззрениями гельвецианца, философа-просветителя XVIII в., и «демократа,

* Житие св. Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым / Подгот. В. Г. Дружинин. СПб., 1897. С. 106.

** Сводку данных о Радищеве и Чернышевском в их отношении к образу «святого», «апостола» и «мученика» см.: Любомиров П. Автобиографическая повесть Радищева // Звенья. Кн. 3–4. 1934; Лотман Л. М. Чернышевский-романист // История русской литературы. М.; Л. Т. 8. Ч. 1. С. 449, а также мою заметку «Об одной самооценке Радищева» (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1966. Вып. 184. С. 137–138. Труды по рус. и слав. филол., IX; Литературоведение).

социалиста и революционера» (автохарактеристика Левицкого), которая бросается в глаза и описать которую не составляет большой трудности. Нас будет интересовать другой вопрос: какие качества позволяют этим людям занимать место руководителей?

Делая определенные выводы, не следует забывать, что «Дневник Левицкого» — незавершенное произведение, и поэтому всегда возможна ошибка в представлении об его целом. И все же мы вынуждены исходить из того текста, который имеется в нашем распоряжении.

Рассмотрим, в каком окружении дается нам Федор Ушаков. Он включен попеременно в два контекста: «враги» (Бокум) и «ученики» (студенты, повествующий «я»). При этом «враги» отождествляются с «тиранами», «ученики» — с «народом». Жертвы угнетения, они вступают в борьбу, получая от «вождя» указания о том, по каким путям следовать. Он — «подавший некогда <...> пример мужества», «учитель» в «твердости»*. Однако характерно, что «колеблющихся», «сомневающих», «недостойных» или «предателей» около него нет. Угнетенные движимы собственными интересами, поэтому для борьбы ему необходимо сознание своих интересов, — вождь приносит теорию, «открывает глаза»; угнетатель опирается на силу, поэтому для борьбы необходим героизм — вождь подает пример мужества. Надежда освобождения покоится на том, что весь народ способен вызвать в себе эти качества (поэтому руководитель играет роль первой искры, первого толчка, ценой своей гибели вызывает взрыв, а в дальнейшем движение развивается само).

Народ и руководитель — однотипны. Отбросивший цепи угнетенный — стал человеком, а руководитель уже был человеком — в этом их разница. Но, воплощая в себе черты прекрасной сущности человека, они одинаковы. Поэтому отношение народа и руководителя не составляет трудного вопроса для Радищева эпохи «Жития». Вопрос непонимания между ними или необходимости каких-то особых качеств вождя, которые обусловили бы такое понимание и доверие, даже не возникает.

* Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 155.

Левицкий дается в иных контекстах. Столкновение с «врагами» вынесено за скобки (как и у Ушакова, студенческая группа в ее отношении к начальству становится микрокосмом деспотической системы, а «Степка» — в реальности ему соответствует «Ванька» Давыдов — структурно эквивалентен Бокуму). То, что для Радищева составило сюжет и позволило раскрыть в своем герое качества вождя, Чернышевским не описывается. Рассказ повернут так, что на первый план выдвигается отличие студентов от Левицкого: их пошлость, легковерие, позволяющие Степке мгновенно оклеветать вождя, уронив его в глазах самых честных и преданных ему друзей. Весь авторитет Левицкого, его длительная пропаганда, очевидная невыгодность ему совершать предательство, невыгодность для студентов верить этому предательству, естественность предположения о том, что Степка клеветает на своего врага, — все это бессильно перед глупой доверчивостью массы. У Радищева «народ» ждет слова вождя, чтобы броситься на тирана, у Чернышевского — слова тирана, чтобы покинуть, вопреки собственным интересам, вождя. Следует вывод:

«Оказалось, что для принятия такой нелепости в свою голову не нужно быть ни глупым, ни пошлым человеком. Можно быть умным — почти все они одинаковы, благородным — все они таковы, надобно только иметь обыкновенную дозу человеческого легковерия и легкомыслия, даже менее обыкновенной дозы, потому что они выше массы по привычке думать».

Эта коллизия повторяется и в дальнейшем. Левицкий пытается по очереди «спасти» трех женщин: Анюту, Настеньку и Мери. «Спасение» Веры Павловны когда-то представлялось Чернышевскому делом очень простым — это ведь соответствовало ее интересам! Сейчас ни одна из «спасаемых» не хочет спасаться. А ведь это все разные степени того народа, руководить которым призван Левицкий.

Поэтому предполагается, что не только знание теории и готовность к гибели (они имеются и у Волгина) дают право на руководство. Для этого Левицкий должен быть принадлежащим и к типу Волгина (с этой позиции видна слабость народа), и к самому этому народу. В первом смысле он отделен от народа как теоретик и как тот, кто ведет, объясняя ведомым

цели лишь в той мере, в какой это доступно их сознанию. Во втором — он сам часть этой ведомой массы и разделяет ее недостатки. Очень важно, что он принадлежит к молодежи (молодежь — в силу возраста и неопытности, которая здесь выступает как положительное свойство, — ближе к народу). Чернышевский убежден в том, что вождь революции должен быть молодым. Не случайно Левицкому отведена роль руководителя, а Волгину — его истолкователя и биографа. Возрастное отношение Ушаков — Радищев знаменательно перевернуто в системе Левицкий — Волгин (и Добролюбов — Чернышевский).

Кроме того, в отличие от «вялого» Волгина, он должен быть «страстным», импульсивным — он человек чувства и действия, а не рефлексии. Способность на необдуманные поступки сближает его с народом.

Таким образом, минимальный набор качеств руководителя у Радищева составляют убеждения и смелость. У Чернышевского к этому добавляется комплекс свойств, обеспечивающих, по его мнению, взаимопонимание с народом и импульсивное — «не умом» — понимание народа.

Но стоит нам сопоставить оба эти образа с Сократом Платона или Христом евангелистов, чтобы обнаружились и черты знаменательной общности. И Ушаков, и Левицкий — люди теории, системы, ибо система — путь к освобождению. Ни Сократ, ни Христос не создают учения, оно состоит из отдельных высказываний, системность которым придает «ученик». Важным свойством революционных руководителей является их убеждение в необходимости активности, вмешательства, стремление заменить систему несправедливую системой справедливой. Это особенно заметно на фоне функционально аналогичного культурного типа, стремящегося, однако, заменить систему несистемой и поэтому отвергающего позитивные формы борьбы. Здесь можно было бы сослаться и на общественную позицию Л. Толстого.

Можно надеяться, что проведенные в большем количестве и с большей, чем в этом кратком примере, основательностью аналогичные сопоставления составят подготовительный материал для типологической картины литературного развития.

Из приведенного примера видно, что типологическое сопоставление представляет собой аналог акту перевода: между двумя различными текстами устанавливается эквивалентность и вводятся определенные правила соответствия. Разница здесь лишь в том, что при переводе совершается преобразование типа:

$$A - B$$

Целью его является получение текста В, на котором и сосредоточено внимание. При типологическом сопоставлении устанавливается соотношение:

$$A = B$$

При этом, поскольку установление взаимного соответствия А и В выявляет не только их способность в равной мере обслуживать некоторую функцию культуры (следовательно, равенство относительно этой функции), но и различие, выявляется специфика А относительно В и В относительно А. Если одновременно произвести сопоставления:

$$A = C$$

$$A = D$$

$$A = E,$$

то каждый раз новые свойства явления А будут выступать в качестве дифференцирующих признаков. Возьмем в качестве сопоставляемого элемента «изображение человека в живописи». Общая соотнесенность всех видов изображения человека с внетекстовой реальностью — зримым обликом людей — позволяет рассматривать их как эквивалентные. В этом случае разница в способах изображения человека станет основной типологической характеристикой. Однако далеко не всегда нарисованная фигура человека будет обслуживать одну и ту же функцию в сопоставляемых культурах. Если в системах с антропоморфным культом изображение человека обслуживает функцию «представлять Бога», то для многих культурных контекстов такое соединение представляется запрещенным: представлять Бога могут лишь зооморфные, растительные или чудовищные (построенные на соединениях, запрещенных

или «неправильных» с точки зрения каждодневного бытового опыта), передаваемые лишь символами или только словесным текстом изображения. В этих случаях культурно значимыми будут оппозиции:

человек (изображение бога)	↔	животное (изображение бога)
-------------------------------	---	--------------------------------

человек (изображение бога)	↔	чудовище (изображение бога)
-------------------------------	---	--------------------------------

изображение (рисунок, иконический знак)	↔	невозможность изображения (словесный текст, условный знак)
--	---	--

Очевидно, что в этих случаях будут активизироваться различные типологические признаки.

Сопоставляться могут явления различных уровней, от общих историко-литературных моделей типа понятий классицизма или романтизма до частных литературных категорий, к которым можно отнести, например, конкретные сюжетные мотивы, «вечные» образы и даже еще более элементарные повторяющиеся единицы текста.

Следует различать случаи, когда разные по конструкции тексты выполняют сопоставимые функции и когда один и тот же текст, включаясь в различные культурные контексты, берет на себя различные функции, становясь не равным себе самому. Оба эти случая интересны для типологического изучения литературы.

Поясним это примером, который мы рассматриваем на сюжетном уровне. Сюжет «Илиады» способен вызвать удивление: в основу эпической поэмы положен не рассказ о подвигах героя, а повествование о его «гневе». Однако позволим себе указать на то, что «ссора» — не столь уж исключительный сюжет в эпосе. Сопоставим «Илиаду» с сюжетом, казалось бы, достаточно отдаленным — с распространенной русской былиной о ссоре Ильи и князя Владимира. Достаточно записать сюжеты этих отдаленных текстов в виде схемы: «Князь (царь, базилевс) наносит несправедливую обиду богатырю

(герою) — богатырь отказывается сражаться с неприятелем — земле (войску) грозит гибель — богатырь соглашается принять участие в бою и побеждает», чтобы сопоставимость их стала очевидной. Однако, установив сопоставимость этих текстов, мы раскрываем в каждом из них неожиданные черты. Прежде всего, это не ссора между равными, не спор владык одного ранга из-за добычи (так трактовал сюжет, например, Гегель*). Разница между князем и богатырем — это не различие между сюзереном и вассалом: они существа принципиально различной природы. Князь, царь принадлежит миру людей, и людей государственно организованных, богатырь, герой — имеют чудесное происхождение. Их сила, судьба, подвиги и смерть не свойственны обычным людям. Определяется, таким образом, следующая сюжетная схема: «Царь для совершения некоторого действия нуждается в сверхъестественном помощнике, завладевает им силой или обманом; носитель сверхъестественной силы или мудрости не хочет оказать требуемую помощь (мотив обиды, возможно, появляется позже в качестве объяснения этого нежелания), однако потом все же совершает требуемое».

Изложенный таким образом сюжет оказывается сопоставимым с широким кругом текстов.

Ахилл и по происхождению, и по судьбе не равен Агамемнону — это герой иного этапа, и ссора их вполне вписывается в названную сюжетную схему.

Однако на примере русской былины мы можем проследить, как один и тот же текст функционально меняется, включаясь на разных исторических этапах в различные контексты. Былина «Илья Муромец и голи кабацкие» (А. Ф. Гильфердинг, № 257) дает наиболее полную форму интересующего нас сюжета. В своем исходном виде он, бесспорно, принадлежит к наиболее древним. Однако в феодальную эпоху, вписываясь в систему «ласковый сюзерен — верный вассал», он претерпел изменение, перекодируясь в термины феодальных правовых отношений (ссора Ильи и князя трактуется как «право выхода»; показательно, что именно так понял

* Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 270.

конфликт А. К. Толстой, проникнутый культом рыцарства). В XIX в. сюжет этот получает у сказителей новую популярность: в нем, очевидно, привлекает критика князя. Илья же оказывается союзником «голи кабацкой» (такое переосмысление не может восходить к более раннему, чем XVII в., периоду). Характерны такие тексты, как явно модернизированный № 2 из «Былин Пудожского края» («Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром»).

Традиционная компаративистика изучила генетические связи сходных элементов. Типологический подход требует составления сопоставимых таблиц функций и обслуживающих их текстов. Тогда самое понятие сопоставимости не будет ограничиваться внешним сходством, а раскроется как диалектическое единство совпадений и несовпадений, причем исследователь должен быть готов к тому, что разительное внешнее сходство порой сочетается с глубоким функциональным различием, а кажущаяся несопоставимость прикрывает функциональную тождественность.

О метаязыке типологических описаний культуры

1. Задачу построения типологии культуры нельзя считать новой: она периодически возникает в определенные моменты научного и общекультурного развития. Можно сказать, что каждый вид культуры создает свою концепцию культурного развития, то есть типологию культуры. При этом можно выделить два наиболее общих подхода.

1.0.1. «Своя культура» рассматривается как единственная. Ей противостоит «некультура» других коллективов. Таково будет отношение грека к варвару, равно как и все другие виды противопоставления «избранного» коллектива профаническому. При этом «своя» культура противопоставляется чужой именно по признаку «организованность» ↔ «неорганизованность»*. С точки зрения той культуры, которая принимается за норму и язык которой становится метаязыком данной типологии культуры, противостоящие ей системы предстают не как другие типы организации, а как неорганизации. Они характеризуются не наличием каких-либо *других* признаков, а *отсутствием* признаков структуры. Так, в «Повести временных лет» противопоставляются поляне, имеющие «обычай» и «закон», и другие славянские племена, не имеющие ни настоящего обычая, ни закона. Закон — некоторый предустановленный порядок — имеет божественное происхождение. Ему противостоит неорганизованная воля людей. Созданное человеком мыслится в этой антитезе как беспорядочное, противопоставленное упорядоченности высшей организации.

* Знак ↔ используется для обозначения семантической оппозиции.

Поляне ↔ вятичи, «Кривичи [и] прочии погании не Вѣдуща закона Божина, но творяще *сами собѣ законъ*»*. Другая форма организации — обычай, следование нормам поведения отцов. Ей противостоит, как неупорядоченное, поведение животных.

Поляне имеют обычай ↔ «Древляне живяху звѣринскимъ образомъ»**.

«Поляне бо своихъ отецъ обычаи имуть кротокъ и тихъ и стыдѣнне къ снохамъ своимъ и къ сестрамъ к матерямъ и к<ъ> родителемъ своимъ, къ свекровемъ и къ деверемъ велико стыденне имеху, брачные обычаи имяху <...> а Древляне живяху звѣринскимъ образомъ, живуще скотьски, оубиваху другъ друга, иадяху вся нечисто и брака оу нихъ не бываше <...> одинъ обычаи имяху — живяху в лѣсѣ иакоже и всякий звѣрь»***.

И хотя далее летописец описывает разные формы *организации* быта древлян — свадьбы, похороны, он в этом видит не организацию, а лишь проявление «зверинского» беспорядка.

1.1. Вариант отношения этих двух компонентов типологического описания (в рамках того же противопоставления «культура — не-культура») мы обнаруживаем, например, в европейской культуре XVIII в. Здесь в качестве нормы, определяющей метаязык типологического описания культуры, выступает не «культура», а «природа». Все типы культуры, противостоящие «природе», мыслятся как нечто единое, не подлежащее внутренней дифференциации. Они описываются как противоестественные и противопоставляются «естественным» нормам жизни «диких» народов. Эти последние также внутренне не дифференцируются, поскольку выступают в качестве воплощения единой нормы Природы человека.

Это противопоставление легло в основу не только многочисленных художественных текстов XVIII в. и публици-

* Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. С. 14 (курсив мой. — Ю. Л.).

** Там же. С. 13.

*** Там же.

стических трактатов, но и ряда этнографических описаний, определив метаязык типологии культуры.

2.0. Другой подход к явлениям культуры связан с признанием существования в истории человечества нескольких (или многих) внутренне самостоятельных типов культур. В зависимости от того, на какой позиции находится сам описывающий, то есть, в конечном итоге, от того, к какой культуре он сам принадлежит, определяется и метаязык типологического описания: в основу кладутся оппозиции психологического, религиозного, национального, исторического или социального типа.

2.1. При всем различии в названных системах описания они имеют и существенные черты общности.

2.1.1. Язык описания не отделен от языка культуры того общества, к которому принадлежит сам исследователь. Поэтому составляемая им типология характеризует не только описываемый им материал, но и культуру, к которой он принадлежит. Так, сопоставление взглядов на основные вопросы типологии культуры, зафиксированных в текстах разных периодов, является интересным и давно уже оцененным с этой точки зрения материалом для типологических изучений.

Неудобства, связанные с использованием языка своей культуры в качестве метаязыка описания, особенно рельефно выступают при попытках типологического изучения своей культуры — подобное описание может дать только самые тривиальные результаты: «своя» культура выглядит как лишенная специфики.

2.1.2. Язык описания не отделен по содержанию от тех или иных научных концепций, связан с тем или иным объяснением сущности культуры. Отбрасывание той или иной концепции в химии или алгебре не может распространиться на метаязык, которым данная наука пользуется. Существенным свойством языка науки является то, что полезность его проверяется не теми критериями, которыми определяется правильность тех или иных научных идей. Между тем описание явлений культуры на языке психологических, исторических или социологических оппозиций является частью

определенного научного истолкования сущности изучаемого явления и не может быть использовано при другом содержательном истолковании.

2.1.3. Любой из названных выше способов описания культуры абсолютизирует различия в изучаемом материале и не дает возможности выделить общие универсалии культуры человечества. Так, например, понятие историзма, принятое в науке предшествующего периода, возникшее под влиянием философских представлений Гегеля, создавало механизм для описания исторического движения как последовательной смены различных эпох. Рассматривая историю человечества как этап в универсальном развитии идеи, Гегель принципиально исходил из того, что единственно возможная история есть *человеческая* история, а единственно возможная культура есть культура *человечества*. Более того, на каждом отдельном этапе своего развития всемирная идея реализуется лишь в одной какой-то национальной культуре, которая в этот момент выступает с точки зрения всемирно-исторического процесса как единственная. Но единственное явление не может иметь своеобразия, которое требует хотя бы *двух* сопоставляемых систем. Поэтому такая концепция историзма не только подчеркивает, но и абсолютизирует различие между эпохами. То, что при сравнении не выступает как *различие*, вообще не маркируется.

История культуры преодолевает эту трудность, дополняя историко-типологическое описание социально-типологическим, психолого-типологическим и т. п. В предлагаемой статье мы не касаемся вопроса научной обоснованности того или иного подхода к изучению самого содержания историко-культурного материала, а занимаемся проблемой лишь метаязыка науки. Следует отметить, что с этой последней точки зрения подобный путь не представляется удачным: он принципиально исключает возможность единообразия в описании материала.

2.2. Таким образом, можно сформулировать следующую проблему: изучение типологии культуры предполагает осознание в качестве особой задачи выработки такого метаязыка, который удовлетворял бы требованиям современной теории науки, то есть давал бы возможность сделать предметом

научного рассмотрения не только ту или иную культуру, но и тот или иной метод ее описания, выделив это как самостоятельную задачу.

2.3. Создание единообразной системы метаязыка, которая ни для одной из частей описания не совпадала бы с языком объекта (как это имело место во всех предшествующих типологиях культуры, в которых язык последнего синхронного среза культуры неизменно выступал в качестве метаязыка всего описания), является предпосылкой определения универсалий культуры, без чего говорить о типологическом изучении, видимо, вообще не имеет смысла.

2.3.1. Общенаучной предпосылкой изучения культуры с точки зрения универсалий является возможность осмыслить все многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему.

Как мы отмечали, традиционная формула историзма, подразумевающая возможность лишь одной культуры — человеческой, тем самым активизировала признаки внутренней дифференциации, отличающие один этап от другого. Общее всей культуре человечества при таком подходе не получало альтернативы и, следовательно, не было значимо. Возможность представить себе внеземную цивилизацию позволяет говорить о *человеческой* культуре как о единой системе. Это придает проблеме универсалий культуры новое значение.

3.0. В настоящей работе предпринимается попытка построения метаязыка описания культуры на основе пространственных моделей, в частности, аппарата топологии — математической дисциплины, изучающей свойства фигур, не изменяющиеся при гомеоморфных преобразованиях. Высказывается предположение, что аппарат описания топологических свойств фигур и траекторий может быть использован в качестве метаязыка при изучении топологии культуры.

3.1. Рассмотрим некоторые тексты, интуитивно ощущаемые нами как принадлежащие к одному типу культуры, причем выберем те из них, которые будут наиболее отличаться по структуре внутренней организации. Предположим, это будет текст сакрального значения и свод юридических норм. Представим себе их в качестве вариантов некоторого инвариантного

текста и попытаемся его сконструировать. Если подобную работу проводить в достаточной мере последовательно и с неуклонно расширяющимся кругом текстов, то в конечном итоге мы получим некоторый текст-конструкт, который будет представлять собой инвариант всех текстов, принадлежащих данному культурному типу, а сами эти тексты будут выступать в качестве его реализации в знаковых структурах разного типа. Подобный текст-конструкт мы будем называть «текстом культуры».

3.2. Текст культуры представляет собой наиболее абстрактную модель действительности с позиций данной культуры. Поэтому его можно определить как *картину мира* данной культуры.

3.2.1. Обязательным свойством текста культуры является его универсальность; картина мира соотнесена всему миру и в принципе включает в себя всё. Ставить вопрос о том, что находится за ее пределами, с точки зрения данной культуры так же бессмысленно, как ставить его относительно всемирного универсума. Конечно, можно себе представить случай функционирования в некотором сознании отдельных, никоим образом взаимно не связанных, текстов, между которыми возникают своеобразные разрывы. С подобными случаями мы будем сталкиваться при описании патологических расстройств интеллекта или ранних стадий (в возрастном или этнологическом смысле) его развития. Очевидно, что во всех случаях мы будем иметь дело с фактами, стоящими вне типологии культуры и, следовательно, к нашей проблеме прямого отношения не имеющими. Если удастся описать коллектив, в котором отдельные тексты, представления, типы поведения в пределах каждого уровня не связываются в единую картину мира, то тогда следует говорить о докультурном или внекультурном его состоянии.

3.2.2. Следует дифференцировать два вопроса: пространственную структуру картины мира и пространственные модели как метаязык описания типов культуры. В первом случае пространственные характеристики принадлежат описываемому объекту, во втором — метаязыку описания.

Однако между этими двумя — весьма различными — планами существует определенная соотнесенность: одной из

универсальных особенностей человеческой культуры, возможно связанной с антропологическими свойствами сознания человека, является то, что картина мира неизбежно получает признаки пространственной характеристики. Сама конструкция миропорядка неизбежно мыслится на основе некоторой пространственной структуры, организующей все другие ее уровни. Таким образом, между метаязыковыми структурами и структурой объекта возникает отношение гомеоморфизма. Причем в подобном отношении оказываются непространственные структуры картины мира к пространственным, а пространственные — к пространственным метаязыковым моделям описания. На уровне текста культуры мы, казалось бы, имеем дело с чистой структурой содержания, поскольку все, что относится к разнообразным планам выражения, было «снято» во время сведения многообразия реальных текстов к инвариантному тексту культуры. Однако, поскольку пространственная характеристика — неизбежный и вместе с тем достаточно формальный компонент всякой из принадлежащих человеческой культуре картин мира, она становится тем уровнем содержания универсальной культурной модели, который по отношению к другим выступает как план выражения. Это и позволяет надеяться на то, что система пространственных характеристик текстов культуры, будучи вычленена в качестве самостоятельной, сможет выступить как метаязык единообразного их описания.

4.0. Тексты культуры могут раслаиваться на два вида подтекстов.

4.0.1. Характеризующие структуру мира. Эта группа подтекстов отличается неподвижностью. Они отвечают на вопрос: «Как устроен?» Если же они воспроизводят динамическую картину мира, то это имманентное изменение по системе: «Универсальное множество A преобразуется в универсальное множество B ».

Основной характеристикой этой группы подтекстов будет тип дискретности пространства (описываемый в топологических понятиях непрерывности, соседства, границы и т. д.).

Описание пространства данного текста культуры будет выступать в качестве метаязыка, на котором исследователь

ведет разговор о внутренней организации данной модели мира (не только пространственной, но и социальной, религиозной, этической и т. п.). Однако текст культуры характеризуется не только как определенная классификационная система, воспроизводящая конструкцию мира. Он включает также категорию оценки, представление об аксиологической иерархии тех или иных ячеек общей классификации. На языке пространственных отношений эти понятия будут выражаться средствами ориентированности пространства. Если тип членения воспроизводит схему конструкции мира, то понятия «верх» ↔ «низ», «правое» ↔ «левое», «концентрическое» ↔ «эксцентрическое», «по сю» ↔ «по ту сторону границы», «прямое» ↔ «кривое», «инклюзивное» ↔ «эксклюзивное» (то есть «включающее меня» ↔ «исключающее меня») моделируют оценку.

4.0.2. Характеризующие место, положение и деятельность человека в окружающем его мире. Эта подгруппа динамична. Она описывает *движение* некоторого субъекта внутри континуума, структура которого характеризуется в текстах первой подгруппы (см. 4.0.1). Тексты второй подгруппы отличаются от первой сюжетностью. Они распадаются на ситуации (эпизоды) и отвечают на вопросы: «Что и как случилось?», «Что он сделал?». Аппаратом описания сюжета могут стать «деревья», топологические понятия, связанные с траекторией, путем перемещения точки, в частности — теория графов.

4.1. Поскольку изменения типа описанных в 4.0.1 (изменения состояний мира) образуют некоторую инвариантную, неподвижную картину, чего нельзя сказать про те, о которых речь шла в 4.0.2, то оппозиция «неподвижный» ↔ «подвижный» получает особый смысл, позволяя классифицировать элементы текста.

4.1.1. Неподвижные элементы текста характеризуют космологическую, географическую, социальную и прочие структуры мира — все, что может быть объединено понятием «окружение героя».

4.1.2. «Герой» — подвижный элемент текста.

4.1.3. Сформулированный подход позволяет провести дифференциацию между персонажами. В каком бы континууме

(волшебном, эпико-героическом, социальном и т. п.) ни действовали персонажи, их можно разделить на неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функции вторых именно в движении — из одного окружения в другое. Так, в русской волшебной сказке отец, братья неподвижно закреплены относительно одного окружения («дом»), баба-яга — другого («лес»), а герой перемещается из сферы в сферу. С. Ю. Неклюдов прекрасно показал на примере русской былины подвижность героя и локальную закрепленность его противников*. То же самое можно было бы проследить и на примере рыцарского романа, равно как и любых других текстов с отчетливо выраженной сюжетностью.

Одиссей, Орфей, Дон-Кихот, Жиль-Блаз, Растиньак, Чичиков, Пьер Безухов — герои, имеющие *путь*, осуществляющие *движение* внутри того универсального пространства, которое представляет собой их мир. Им противостоят персонажи, закрепленные за какой-либо сферой этого пространства — волшебной, географической, социальной и т. д.

4.1.4. Неподвижные герои являются персонифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения. Их удобно описывать как явления структуры 4.0.1. Они полностью укладываются в классификационные принципы данной картины мира, отличаясь, с ее точки зрения, предельной обобщенностью («типичностью»). Подвижные герои таят в себе возможность разрушения данной классификации и утверждение новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариативность.

4.1.5. Поэтому для слушателя, находящегося внутри данной картины мира, сюжетная подгруппа всегда более информативна.

4.2. Тип 4.0.1 может выражаться в самостоятельно существующих текстах более низких уровней, чем текст куль-

* Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16–26 авг. 1966 г. Тарту, 1966.

туры. Таковы все бессюжетные тексты от мифов и легенд об убийстве мира до лирических стихотворений. Тип 4.0.2 не образует самостоятельных текстов. Структура 4.0.1 присутствует в них в выраженном виде или подразумевается.

4.3. Можно сформулировать следующие положения:

а) персонажи, пространство которых всегда в пределах каждого структурного синхронного среза совпадает, — суть один персонаж. Следовательно, отношение к пространству является важнейшим условием идентификации разных элементов повествования в персонаж как единую парадигму. Случаи внутреннего расслоения, распада личности героя, как правило, связаны с тем, что в разных местах текста он получает несовместимые пространственные характеристики;

б) персонажи, пространство которых совпадает в пределах определенных уровней, выступают как *варианты* инвариантного на более высоком уровне персонажа.

4.4. *Сюжет культуры* есть возведение реальных текстовых сюжетов до уровня инвариантных персонажей с взаимно несводимыми пространствами.

5.0. Пространство текста культуры представляет собой универсальное множество элементов данной культуры, то есть является моделью всего. Из этого вытекает, что одним из основных признаков внутренней структуры того или иного текста культуры является характер его разбиений — границ, разделяющих его внутреннее пространство.

5.1. Построенные с помощью средств пространственного моделирования, в частности топологических, описания текстов культуры мы будем называть *моделями культуры*. Те или иные реально данные тексты можно будет представить себе как интерпретации этих моделей.

5.2. Основные характеристики моделей культур: 1) типы разбиений универсального пространства; 2) мерность универсального пространства; 3) ориентированность.

5.3. Граница делит пространство культуры на континуумы, заключающие точку или некоторое множество точек. Семантическое истолкование модели культуры состоит в установлении соответствий между ее элементами (пространство, граница, точки) и явлениями объективного мира.

6. Одним из наиболее общих признаков моделей культуры может считаться наличие в ней одной основополагающей границы, которая делит пространство культуры на две различные части. Пространство культуры непрерывно только внутри этих частей и разорвано в месте границы.

6.1. Укажем на некоторые типы наиболее простых разграничений пространства культуры.

6.1.1. Дано двумерное (плоское) пространство. Оно разделено границей на две части, причем в одной из них оказывается ограниченное, а в другой — безграничное количество точек. Таким образом, что обе они вместе составляют универсальное множество. Из этого положения вытекает, что граница в данном случае должна быть замкнутой кривой, гомеоморфной окружности. Тогда граница делит плоскость на две области — внешнюю (ВШ) и внутреннюю (ВН) (рис. 1)

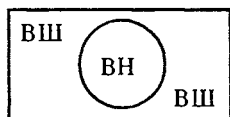


Рис. 1

Самой простой семантической интерпретацией такой модели культуры будет оппозиция:

мы ↔ они

6.1.2. Совмещенность определенного пространства с точкой зрения носителя текста задает ориентацию модели культуры этого типа 1. Прямой направленностью мы будем называть ориентацию, возникшую при совмещении точки зрения текста и внутреннего пространства модели культуры (рис. 2), обращенной — совмещение точки зрения текста с точками внешнего пространства (рис. 3). При прямой направленности вектор ориентации направлен от центра внутреннего пространства, при обращенной — к центру.

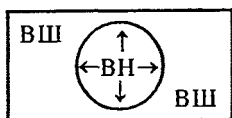


Рис. 2

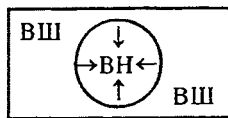


Рис. 3

«Точку зрения» можно интерпретировать как ориентированность модели культуры относительно некоторого типа пространства.

6.1.3. В зависимости от ориентации оппозиция «мы» ↔ «они» может получить двойную интерпретацию:

мы (ВН) ↔ они (ВШ)

Нас мало избранных, счастливых праздных...

Пушкин

мы (ВШ) ↔ они (ВН)

Милльоны — вас, нас — тьмы, и тьмы, и тьмы...

Блок

6.1.4. Поскольку внутреннее пространство замкнутое, заполнено конечной группой точек, а внешнее — разомкнутое, то естественным является истолкование оппозиции «внутреннее ↔ внешнее» в качестве пространственной записи антитезы «организованное (имеющее структуру) ↔ неорганизованное (не имеющее структуры)». В различных текстах культуры она может получать разного рода интерпретацию, реализуясь, например, в оппозициях:

ВН		ВШ
свой народ (род, племя)	↔	чужие народы (роды, племена)
посвященные	↔	профаны
культура	↔	варварство
интеллигенция	↔	народ
космос	↔	хаос

В данном случае существенно наличие в любом из этих противопоставлений признака организации, с одной стороны, и отсутствие его, с другой. Организация выступает как сильный член оппозиции, она содержит маркированный признак, а ее антитеза лишь указывает на его отсутствие. Организованность трактуется как вхождение в замкнутый мир. Несущественной является оценка, которая в любой из этих

оппозиций принципиально может быть двойной (что будет соответствовать двум возможным способам ориентации пространства при записи). Так, оппозиция «посвященный ↔ профан» может быть связана с тем, что текст культуры ориентирован с точки зрения посвященного и посвященность оценивается высоко положительно. Такова принадлежность к христианству в европейских средневековых текстах или к масонству в масонских текстах. Однако в оппозиции «плебей (как “просто человек”) ↔ аристократ (человек сословия)» для демократических текстов XVIII в. или «нищие духом (стоящие вне) ↔ фарисей» евангельских текстов именно «невхождение», «непосвященность» (невежество, незащищенность, отверженность) будут оцениваться положительно. Подобная позиция характерна для поэзии Марины Цветаевой с ее темой изгоя и сироты:

Есть в мире лишние, добавочные,
 Не вписанные в окоем.
 (Не числящиеся в ваших справочниках,
 Им свалочная яма — дом.)*

6.1.5. Поскольку маркированным является признак замкнутого мира, то типичной схемой прямой модели будет:

«Мы имеем N».

«N» может варьироваться: «мудрость», «святость», «благородство», где «N» — признак, который ценится.

Типичной схемой обращенной модели будет:

«они имеют N»,

* *Цветаева М.* Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 232. В приведенной цитате: «Их» дом — «ваша» свалочная яма. «Дом» — символ наиболее замкнутого, защищенного, «внутреннего» пространства; свалочная яма — предельная ему противоположность (локальное выражение изгнанничества, незащищенности в их предельной степени; сравните антитезу дома и гноища в библейских легендах).

где «N» также может варьироваться, но всегда будет признаком, ими отвергаемым вообще (сравним у протопопа Аввакума о никонианах:

Разумные! *Мудрены* вы со дьяволом!* —

у В. Кюхельбекера о придворной аристократии:

Там говорят нерусским словом.

Святую ненавидят Русь...** —

или таким, который имеется у этого «они», но должен быть изъят:

Щастлива жизнь моих врагов!***)

В этом случае («Преложение» псалма 143) любопытно следующее. Образец Ломоносова — библейский текст псалма 143 — дает схему прямой ориентированности («мы имеем»): «Да будут житницы наши полны, обильны всяким хлебом; да плодятся овцы наши тысячами и тьмами на пажитях наших; да будут волы наши тучны; да не будет ни расхищения, ни пропажи, ни воплей на улицах наших. Блажен народ, у которого это есть. Блажен народ, у которого Господь есть Бог». Ломоносов, следуя традиции древнерусского перевода, преобразует ее в обращенную («они имеют»), в результате чего оценка обладания меняется на противоположную. Картина подчеркнутого благополучия воспринимается как отрицательная:

Пшеницы полны гумна их,
Несчетно овцы их плодятся,

* *Авакум*. Книга бесед // Памятники истории старообрядчества, XVII в. Л., 1927. Т. 1. Вып. 1. С. 292.

** *Кюхельбекер В. К.* Избр. произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 207

*** *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 116.

На тучных пажитях хранятся,
Стада в траве волов толстых*.

6.1.6. Можно отметить два типа разграниченностей:

а) разграничение на *этот* (близкий, наш — в дальнейшем «Э») и *тот* (чужой, их — в дальнейшем «Т») миры проходит таким образом, что между двумя частями не возникает однозначного соответствия. Э и Т приписывается разная мерность. Существа, населяющие Т, принципиально не похожи на «нас». Это система неантропоморфных и неумопостижимых божеств, исключения враждебных социально или этнически групп из числа людей. В зависимости от направления ориентировки (Т более имеет мерностей, чем Э, или наоборот) возникают представления «я не могу вместить бога» или «варвар не может вместить меня» (система «я, варвар, не могу вместить его» приводит к обожествлению и сливается с первой);

б) Э и Т имеют одинаковую мерность. Мир за чертой враждебен (или просто «чужой»), но ничем в принципе не отличается от «моего». Это ситуация низвержения богов, утверждения, что угнетатель или враг тоже только человек (тема смертности сильных мира сего, слова бедного чиновника в «Записках сумасшедшего» Гоголя о том, что у камер-юнкера «нос не из золота сделан»). Сравним возникающую во время многих войн моральную необходимость хоть небольшой победы, для того чтобы солдаты почувствовали, что неприятель — такой же человек и его *можно* победить. Одновременно такая же схема может интерпретироваться как основа идеи гуманизма. Сравним формулу «тоже люди», которую произносит в «Войне и мире» Толстого солдат о пленных французах, или место в том же романе, когда Ростов не может опустить саблю, потому что видит перед собой вместо ожидаемого «врага» — человека (существо такое же, как я).

6.1.7. В очень широком круге текстов существует стремление отождествить Э с земным миром, а Т с небесным, потусторонним, загробным. Тогда возникнет противопоставление систем с основной границей между земным и неземным мирами и внутри земного.

* Там же. С. 115.

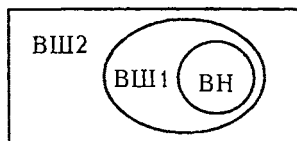


Рис. 4

6.2. Усложнения модели возникают при взаимном наложении оппозиции $ВН \leftrightarrow ВШ$, где оба члена принадлежат земному миру, а граница между ними проходит внутри \mathcal{E} , и оппозиции $\mathcal{E} \leftrightarrow T$. Получается схема (рис. 4), где $ВН$ и $ВШ1$ составляют пространство \mathcal{E} («земное»), $ВШ2 - T$ («потустороннее»).

6.2.1. Подобное положение практически невозможно, поскольку противоречит правилу о наличии *одной* основополагающей границы внутри модели культуры. Она может возникнуть или в качестве условного обобщения реальной коллизии, при которой в разных сферах сознания (например, политической и религиозной) в одно и то же время функционируют модели, по-разному членившие пространство культуры, или же в результате превращения одной из границ в основную, а другой во вспомогательную. Рассмотрим эти случаи.

6.2.1.а. *Граница 1 (между $ВН$ и $ВШ1$) становится основной и подчиняет себе границу 2 (между $ВШ1$ и $ВШ2$).* Некоторый первобытный коллектив имеет два типа божеств: одни находятся на внутренней территории племени. Их защитительная, покровительственная функция явно обнаруживает их принадлежность к $ВН$ (они укрепляют границу между $ВН$ и $ВШ$, а не стремятся сквозь нее проникнуть, как это делают опасные существа из $ВШ$). Можно с уверенностью сказать, что боги $ВН$ будут антропоморфны, а обитающие за границей внутреннего мира (лес, река, море) — будут наделены чертами чудовищности. Боги $ВШ$ будут более опасны и, следовательно, более могущественны. На этой стадии неупорядоченность как черта стихии будет восприниматься как нечто высшее по отношению к упорядоченности внутреннего человеческого мира. Этнография не может дать нам описания коллектива, который переживал бы себя как един-

ственный, исчерпывающий собой все человечество и противопоставленный только не-человеческому миру. Однако волшебная сказка сохраняет нам подобную картину мира. Теперь представим себе, что во внешнем мире появляются другие человеческие коллективы. То, что они чужие, заставляет воспринимать их как неорганизованных, часть ВШ. Тогда боги ВШ делаются (в «наших» глазах) «их» богами, а боги ВН — «нашими». «Неорганизованность» как черта другого социума воспринимается как низшее свойство. «Их» неупорядоченные боги должны быть слабее упорядоченных «наших». Наступает торжество антропоморфных богов, а чудовища становятся побежденными богами «варваров», граница 1 подчиняет себе границу 2.

Это, в частности, приводит к тому, что боги получают размещение внутри человеческого мира, закрепляясь за определенными географическими пунктами, что генетически может быть связано с системой местных анимистических культов, но функционально глубоко отлично.

Примечание. Попутно можно, в виде наблюдения, указать на следующее: природа богов зависит от типа разбиения пространства — антропоморфность богов подразумевает одномерность Т и Э.

6.2.1.6. *Граница 2 доминирует над границей 1.* Например, социальные или этнические границы мифологизируются: зона ВШ1 уподобляется ВШ2. Кочевой народ, обитающий «за Шеломенем» (половцы «Слова о полку Игореве» для «нас» одновременно и «дети бесови», им покровительствуют языческие божества славянские, но с неупорядоченным культом), — див, карна, жля. Божества с упорядоченным культом (Дажьбог, Велес) принадлежат «внутреннему» миру и поэтому не противопоставляются христианскому пантеону.

Аналогична этому картина мира Феклуши в «Грозе» Островского («чужие» народы мыслятся как чудовищные существа с песьими головами, Литва «с неба упала») или старосветских помещиков в одноименной повести Гоголя: за лесом, окружающим дом (лес гомеоморфен границе мира, а дом — миру), неведомая земля, где обитают «разбойники», откуда приходит смерть.

6.3. Однако, помимо приписывания существам, расположенным по другую сторону границы (богам, лесным животным, птицам, покойникам, другим народам), хаотической организации (не-организации) или «такой же, как у нас», может существовать представление о том, что потустороннему миру свойственна своя особая организация. Представление это возникает в связи со следующими структурными особенностями картины мира: оппозиция «организация ↔ дезорганизация» способна разграничить поту- и поюсторонние миры, но она не способна провести границу внутри первого. Однако в реальных текстах культуры широко представлена не только противопоставленность мира животных и мира мертвых (или богов), но и разграничение богов на добрых и злых или ему подобных. ВШ распадается на две обособленные зоны, каждая из которых резко и однозначно оценивается. Оценочность выражается в резкой пространственной ориентированности модели («верх» ↔ «низ»; реже «правое» ↔ «левое»). Возникает схема, представленная на рисунке 5, которая, очевидно, гомеоморфна схеме на рисунке 6.

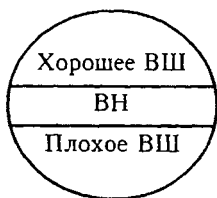


Рис. 5

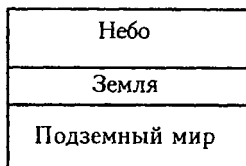


Рис. 6

7.0. Существенным элементом пространственного метаязыка описания культуры является *граница*. Характер границы обусловлен мерностью ограничиваемого ею пространства (и обратно). Поскольку в моделях культуры в пограничных точках непрерывность пространства нарушается, граница всегда принадлежит лишь одному — внутреннему или внешнему — и никогда обоим сразу.

Таковы стены дома («Там, внутри» — «L'intérieur» Метерлинка, в поэзии Блока), своя система границ в «Старосветских помещиках».

Тяжкий, плотный занавес у входа, —
За ночным окном — туман...

Блок

Занавес, ночное окно — разграничивают пространство на внутреннее («домашнее») и внешнее, но принадлежат внутреннему. Лес в волшебной сказке, море или река в мифе — принадлежат внешнему пространству.

7.1. Граница в тексте культуры может выступать в качестве инварианта элементов реальных текстов — как имеющих пространственные признаки, так и не имеющих. Так, в схеме «город» ↔ «мир» в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику («Ярославна рано плачет в Путивле на забрале»): за «забралом» начинается мир стихий — ветра, реки, солнца, — на волю которых отдана жизнь ее мужа; показательно, что пока граница внутреннего пространства проходит по реальным границам русской земли — «Шеломенем» и Донцу, — каждая река выступает в своей географической реальности: спутать Дон, Днепр, Донец, Стугну невозможно. Но всем вместе противостоит лишь полумифическая Каяла*, протекающая во «внешнем» мире половецкой степи. Реальность русского географического пространства сменяется при выходе за его пределы сказочно-мифической географией. Но как только границей внутреннего пространства оказывается стена Путивля, разница между Днепром и Донцом перестает быть существенной; это два имени одной реки, к которой и обращается Ярославна. Пример Ярославны на стене Путивля интересен и в другом смысле: здесь контаминируются ВШ волшебной сказки и мифа, населенных злыми и могущественными нечеловеческими существами, и ВШ женской модели

* См.: Дмитриев Л. А. Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 30–38.

мира в рыцарскую эпоху — пространство, в котором войны делают, по выражению Владимира Мономаха, мужское дело. Русские тексты настойчиво подчеркивают, что война — не женское дело («почто смущаетесь аки жены»)*. Разные типы ВШ могут легко контаминироваться, поскольку обладают общей чертой — они всегда мне непонятны, построены на чуждой мне логике. За стенами Путивля для Ярославны господствуют чуждые и вне ее мира находящиеся законы стихий и законы войны, «мужского дела».

Однако в качестве границы могут выступать и непространственные отношения: черта, отделяющая оппозиции «холод ↔ тепло», «раб ↔ свободный». Основным свойством границы является нарушение непрерывности пространства, ее недоступность:

Но недоступная черта меж нами есть...

Пушкин

7.1.1. Именно потому, что в структуру любой модели культуры входит невозможность проникновения через границу, наиболее типичным построением сюжета является движение через границу пространства. *Схема сюжета возникает как борьба с конструкцией мира.*

* Дом с его атрибутами, постелью, печью и теплом — вообще закрытое и жилое пространство — воспринимается в рыцарских и богатырских текстах как «женский мир». Ему противостоит «поле», как пространство «мужское». Причем с женской точки зрения поле выступает как ВШ, а с мужской — дом. Ср. былинный (а также у А. К. Толстого в балладе «Илья Муромец») сюжет ухода богатыря из закрытого (не-героического, княжеского, «бабьева» — «любят женский пол») пространства «на волю» — в степь и «пустыню». Летописный Святослав — идеальный рыцарь — не имеет дома (во дворце оставил мать и ребенка и живет в поле), «Великой похвалы достоин, / Когда число своих побед / Сравнить сраженьям может воин / И в поле весь свой век живет» (Ломоносов). Тарас Бульба разбивает всю утварь и уходит из дома на Сечь, чтобы не «бабиться» (жить дома, жить «под бабьей юбкой» — синонимы). Спать он ложится на дворе, накрывается овчиной, потому что дома любят поспать в тепле. Ср. в «Старосветских помещиках» антитезу «дома ↔ вне дома» как «тепла ↔ холода».

7.2. Следует различать сюжетную коллизию (проникновение через границу пространства) и несюжетную: стремление внутреннего пространства защитить себя, укрепив границу, и внешнего — разрушить внутреннее, сломав границу. Путь героя, преодолевающего границы (герой волшебной сказки, Данте, странствующий по кругам ада, Растиньяк, пробивающий себе дорогу в высшее общество), принципиально отличается от вторжения внешнего пространства, ломающего границу внутреннего (чудовища вторгаются через меловой круг в «Вие», нашествие Наполеона разрушает домашний мир усадьбы Болконского).

7.3. В зависимости от ориентированности модели может возникать тенденция к укреплению границы (разрушение ее приравнивается уничтожению самой модели):

А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно, что жилы отворить.*

Такова поэзия дома, уюта, культуры. Ей противопоставлена поэзия стихии, вторжения. Сравним тему разрушения дома, распахивания окна, вскрытия вен у Цветаевой (тот же образ, что и у Пастернака, но противоположно ориентированный):

*Вскрыла жилы: неотвратимо,
Невосстановимо хлещет жизнь.
Подставляй же миски и тарелки!
Всякая тарелка будет — мелкой,
Миска — плоской.
Через край — и мимо —
В землю черную...***

Сравним конфликт дома и бездомья в «Поэме конца» («Помилуйте, это — дом? / — Дом — в сердце моем. — Словесность!»):

* Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 177 (курсив мой. — Ю. Л.).

** Цветаева М. Избр. произведения. С. 303 (курсив мой — Ю. Л.).

За городом! Понимаешь? *За!*
Вне! Перешед вал!
 Жизнь, это место, где жить нельзя:
 Ев — рейский квартал...*

Поэзия разоренности, безбытности, погруженности в стихийную сущность внешнего мира в противоречивом сочетании с исключаяющей ее поэзией очага («Стихи о сироте», поэтизирующие замкнутое пространство: башня, остров, пещера, кожа, утроба) порождает в текстах Цветаевой оксюморонный образ недомашнего дома:

Лопушиный, ромашный,
 Дом — так мало *домашний*

В тексте одновременно присутствуют две противоположные ориентации: прямая создает поэзию дома, обращенная — учитывает и оправдывает взгляд на него с точки зрения бездомного:

Не рассевшийся сиднем
 И не пахнувший сдобным.
За который не стыдно
Перед злым и бездомным:
 Не стыдятся же башен
 Птицы — ночь переспав.
 Дом, который не страшен
 В час народных расправ!**

Вторжение внешнего пространства (стихии) во внутреннее, хаоса в космос будет очень существенно для модели мира Тютчева и Тургенева.

8.0. Установление соотношения между моделями культуры и текстами культуры, то есть семантическая интерпретация текстов культуры, требует определенных правил соответствия. Этот вопрос нуждается в специальной разработке. Укажем

* Там же. С. 471.

** Там же. С. 315 (курсив мой. — Ю. Л.).

лишь на один из путей установления отношения изоморфизма между человеком и всей моделью мира или ее частями,

8.1. Так возникают различные типы антропоморфизма мира, например представление о том, что мир, разделенный на организованную (космическую) и неорганизованную (хаотическую) сферы, в целом изоморфен человеку, который также включает в себя эти две стихии.

Такова картина мира Тютчева с ее принципиальной родственностью человека космосу («И сладкий трепет, как струя, / По жилам пробежал природы, / Как бы горячих ног ея / Коснулись ключевые воды...»)* и хаосу («О, страшных песен сих не пой / Про древний хаос, про родимый! / Как жадно мир души ночной / Внимает повести любимой!»)**. Аналогичны будут масонские представления о разуме и страстях как двух космических стихиях, политические концепции, отождествляющие правительство с головой, а народ с ногами, и т. п. Может устанавливаться изоморфизм человека точке внутреннего пространства или всему внутреннему пространству.

Можно выделить большую группу моделей, для которых антропоморфна будет некоторая сверхчеловеческая организация, а человек будет изоморфен части самого себя. Так, для Руссо ВН изоморфно человеку. В «естественном» состоянии границы ВН — это физические границы отдельного индивидуума, и человек изоморфен самому себе. Но и в общественном состоянии личностью становится заключившее договор общество, его границы суть границы ВН, и оно в целом изоморфно человеку. Составляющие его люди — члены политического тела и изоморфны части себя.

9.0. Мы рассмотрели только одну — наиболее примитивную — модель культуры. Среди причин возникновения более сложных структур можно указать на следующую. Устанавливая правила семантического истолкования той или иной модели, мы исходим из точки зрения нашей картины мира. Однако каждая модель мира включает в себя свое представ-

* Тютчев Ф. П. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 41.

** Там же. С. 58.

ление о семантической интерпретации, и это требует усложнения модели культуры.

9.1. Одной из основных характеристик типов культуры является их отношение к проблеме знаковости. Поэтому, для того чтобы быть пригодным для описания типов культуры, язык пространственных отношений должен быть способным моделировать различные структуры знаковых систем.

9.1.0. Другой стороной вопроса будет: находится ли внутри того или иного текста культуры проблема знаковости в каких-либо соотношениях с пространственными характеристиками картины мира?

9.1.1. На первый вопрос можно ответить только утвердительно: устанавливая однозначное соответствие каких-либо точек одного пространства точкам другого, мы легко можем моделировать отношения значения как пространственные.

9.1.2. Изучение типов культуры убеждает, что как только проблема знака и знаковости выдвигается как одна из основных типологических характеристик, между точками ВН и ВШ и этими пространствами в целом устанавливаются отношения парной соотнесенности. Каковы эти отношения, что выступает как содержание, что как выражение, как интерпретируется само понятие «иметь значение» — зависит от характера модели культуры.

9.2. При изучении некоторых текстов, например средневековых, мы сталкиваемся с многоступенчатостью семантического построения. Один и тот же элемент текста может получать разное значение в бытовом, политическом, нравственно-философском и религиозном контекстах.

9.2.1. Представим себе такую модель мира, в которой сам этот мир воспринимается как знак или как набор знаков, в виде двух пространств, разбитых на одинаковое число участков, причем между этими участками установлена взаимоднозначная соотнесенность. В этом случае связи между этими двумя мирами могут приобретать характер мотивированности и немотивированности, мотивированные отношения могут иметь иконический или символический характер.

9.2.2. В качестве примера мотивированной связи можно указать на средневековую модель мира. При этом связь между

определенными участками одного пространства и соответствующими другого будет восприниматься как извечная или богоустановленная, но всегда входящая в неизменяемую сущность мира в качестве его важнейшей характеристики.

9.2.2.а. Связь эта может быть иконической. Такой случай наблюдается в рационалистических средневековых вероучениях и в некоторых идеалистических философских системах (например, у Гегеля). Мир материальный является знаком, выражением абсолютной идеи. При этом он представляет собой ее застывшее отражение, иконически точное. Именно поэтому изучение человеком материального мира есть вместе с тем самопознание абсолютной идеи.

В этом случае отношение между ВН и ВШ будет типологическим: между точками, входящими в эти множества, будет отношение не только взаимного однозначного соответствия, но и непрерывности, поскольку оба эти пространства наделяются одинаковой мерностью.

Условную модель рационалистического средневекового вероучения можно представить себе в виде двух (или более) сфер, расположенных концентрически с однозначно соотнесенными точками. В случае, если мы имеем дело с многоступенчатой семантикой знака, набор бинарных противопоставлений с учетом того, что в качестве основной оппозиции «ВН ↔ ВШ» будут выступать каждый раз другие группы сферических поверхностей, позволит построить семантическую парадигму.

Так, например, для многих средневековых систем тот или иной поступок человека в земной жизни становится моральным фактом, только если влечет за собой загробное наказание или награждение, то есть если он существует не сам по себе, а парно соединен каким-то соответствием по ту сторону границы «бытие до смерти» ↔ «бытие после смерти». С этой точки зрения, существенным является то, что отделяет грех от благого дела. Между всеми типами греха, с одной стороны, и всеми типами благих дел, с другой, устанавливается различие, до известной степени сглаживающее дифференциацию внутри этих групп.

Однако, лишь только тот или иной текст ставит перед собой задачу изображения более узкой группы персонажей,

относящихся только к миру праведников (патерики) или миру грешников (например, описания ада), возникает потребность во внутренней разграниченности этих групп. Так возникает тенденция рассматривать разные грехи как количественное углубление греховности, выражаемое в цифровых показателях (числа кругов ада у Данте) и их пространственной соотнесенности (глубина). При этом парадигматический набор всех кругов построен как система парных оппозиций, в которых каждая новая грань на какой-то момент выступает в качестве основной пространственной границы, разделяющей «этих» от «тех».

Одномерность земной жизни и ада выражается не только в том, что все сходение в загробный мир имеет характер путешествия, но и в иконическом отражении природы греха в характере наказания.

9.2.2.6. Мистическая средневековая модель мира также исходит из того, что все факты земной жизни *имеют значение* и, следовательно, однозначно соотнесены с точками потустороннего мира. Но однозначная соотнесенность пространства в этом случае не дополняется их непрерывностью. ВШ имеет большую мерность, чем ВН. Поэтому явления ВН не иконы своей сущности, а знаки, намеки, символы.

Пространственная модель подобной системы представит собой отношение двух пространств, одно из которых имеет хотя бы на одно измерение больше, чем другое. При построении многоступенчатой семантической модели каждая новая ступень получает дополнительное измерение.

Приведем пример средневековой теократической концепции государства: события повседневной, практической жизни, с ее точки зрения, реальны лишь в такой мере, в какой имеют государственное значение (возникают взаимно соотнесенные: ВН — практическая жизнь, ВШ — государственная). Но и государственная жизнь имеет значение лишь как реализация «вечного града» (возникает другое парное отношение: ВН — государственная жизнь, представляющая собой лишь *выражение*, в качестве *содержания* выступает иерархия небесного правопорядка). Но и этот последний расслаивается на церковь — земной знак небесной сущности — и небо.

Переход от каждой новой семантической ступени в этой

системе представляет собой таинство. Отношение между содержанием и выражением предустановлено, но не иконично, и в пространственной модели каждая новая семантическая ступень будет иметь на измерение больше предшествующей.

9.2.3. Существенное различие между рационалистической и мистической средневековыми картинами мира получает выражение в истолковании отображения в знаке как иконе или символе-намек (сравним представление о телесном облике человека как подобии божества и о теле как темнице духа). В этом смысле интересный пример мы находим в «Божественной комедии» Данте. Строя все грандиозное здание мира как колоссальную конструкцию соотнесенных пространств, в которой земная жизнь, чистилище, рай, с одной стороны, сложно соотнесены, образуя иерархию значений, а с другой, лежат в одном измерении, поскольку все вместе образуют единую, в том числе и географическую, конструкцию, Данте не мог настолько рационализировать свою схему, чтобы и Эмпирею — месту пребывания Бога и ангелов — дать ограниченно локальную характеристику. Он противопоставил его всему мирозданию как «непространство» ↔ «пространству»: «Лежащий вне пространства и лишенный полюсов» (замечательно, как в этой формуле отрицание пространственности связывается с отрицанием ориентации)*. Однако и томист, и аристотелианец, Данте не мог ощущать такое решение органичным для себя. В других местах у него оказывается, что внепространственный Эмпирей с иконической четкостью отражается в пространственной конструкции неба! Небеса в своем делении на девять сфер относятся к девяти ангельским чинам как «оттиск к печати»**.

Таким образом, разницу между рационалистической и мистической средневековыми моделями мира можно свести к тому, что в первой ВН и ВШ будут образовывать типологическое пространство, а во второй — нет.

9.2.4. Одновременное ощущение знаковой природы мира и немотивированности этих знаков возникает в системах,

* *Dante Alighieri. La Divina Commedia. Parad., XXII. 67.*

** *Op. cit. Parad., XXVIII. 55–56.*

рассматривающих отношение ВН и ВШ не в качестве искомого и предустановленного, а как результат злонамеренной или глупой выдумки людей. Деньги или знаки достоинств не имеют самостоятельной ценности и вообще не существуют вне отношения к определенному содержанию. Но это отношение «выдуманное». Знаковость воспринимается в этой системе как зло.

10.0. Проблема «точки зрения» текста культуры решается при помощи ориентирования и графов, «деревьев» модели культуры. Обратимость культуры состоит в том, что каждая из моделей может быть реализована с прямой или обратной ориентировкой. Типы ориентации усложняются по мере усложнения моделей культуры: в локально организованных участках текста могут возникать свои — разнонаправленные — системы ориентации, поскольку возникают подгруппы пространств со своим разделением на ВН и ВШ. Наиболее сложные модели характеризуются одновременным функционированием обоих ориентирований.

11.0. Деление пространства культуры на ВН и ВШ может лечь в основу нескольких типов моделей, например: 1) ВН и ВШ — различные и не гомеоморфные пространства; 2) ВШ отображается в ВН; 3) ВН — часть ВШ и т. д. Отношения типа (1) представлены, например, в сказочных текстах, типа (2) — в средневековом символизме, типа (3) — в историзме гегелевского типа (ВШ — универсум абсолютной идеи, ВН — материальная реальность той или иной исторической стадии) или в современном научном мировоззрении, рассматривающем евклидову геометрию и ньютоновскую физику как частный случай иных систем, признаваемых современной наукой.

11.1. Деление пространства на ВН и ВШ создает лишь самый грубый аппарат для описания моделей культуры. Приведем примеры более усложненных систем.

11.1.1. Волшебная сказка делит тексты культуры на ВН и ВШ, приписывая второму волшебное свойство. Граница, воплощенная в тексте в виде реки (моста), леса, берега моря и т. д., делит пространство на близкое к обычному пребыванию героя (ВН) и далекое от этого места. Но для исполнителя и слушателей сказки активно еще одно деление: близкое к ним

(ВН) — оно не может быть сопредельно с волшебным — и далекое от них («тридевятое царство, тридесятое государство»), которое граничит с волшебным миром. Для текста сказки — оно ВН, для слушателей — входящий в ВШ сказочный мир. Таким образом, обе модели функционируют одновременно.

11.1.2. Рассмотрим модель культуры, характеризующую Просвещение XVIII в. Носители ее осознают свою картину мира по контрасту со свойственными средневековью резким разделением универсума на ВШ и ВН, причем в средневековой системе ценным и истинным представлялось ВШ, а ВН, в котором ВШ отображается, ценилось лишь как система знаков-намёков, имеющих ВШ своим содержанием. В средневековой системе ВН, во-первых, часть универсального множества, а во-вторых, ориентировано как низменное.

По контрасту в модели культуры Просвещения:

1) в качестве ВШ имеется пустое множество. Осознание всего мира как земного не означает отмену внутренней границы пространства. Ценность земного мира не осознавалась бы с такой силой, если бы ему не противостояла пустота на месте внешнего.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса...*

С осознанием внешнего мира как пустого подмножества связано и противоположное ощущение — чувство бессмысленности внутреннего:

На что молиться нам, чтоб дал Бог видеть рай?
Жить весело и здесь, лишь ближними играй...
...Вот как вертится свет! А для чего он так,
Не ведает того ни умный, ни дурак**;

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1948. Т. 3. Кн. 1. С. 322.

** Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 211–212.

2) земной мир осознается как высшая ценность: в ценностной (ориентированной) модели он занимает верхнюю клетку. Но поскольку он единственный, ему противопоставляется пустое подмножество «неценного» (нижнего) потустороннего мира.

Однако Просвещение осознает свою картину мира и через другую модель культуры — уже не зависимую от каких-либо ей внеположенных контрастов. Эта модель строится из оппозиции «естественное ↔ искусственное» с четким противопоставлением ВН (антропологического) как естественного, нравственного и высокого в ориентированной модели мира и ВШ (социального) как противоестественного, безнравственного и низкого. Характерным будет то, что ВШ здесь — извращенное ВН. Оно представляет собой его точное повторение с обратным знаком. Если в средневековой модели ВН и ВШ принципиально имеют разное количество измерений, то здесь они в этом отношении принципиально уравнимы.

Из сказанного видно, что один и тот же текст в своем реальном функционировании может описываться (и осознавать себя) одновременно в категориях нескольких моделей культуры.

12.0. Сюжет текста может отображаться при помощи «древа» движения некоторой точки внутри модели культуры или дерева. Сюжет всегда представляет собой *путь* — траекторию перемещений некоторой точки в пространстве модели культуры.

12.0.1. Описание окрестностей сюжетного дерева в данном топологическом пространстве даст сумму сюжетов, которые можно рассматривать в качестве вариантов одного сюжетного инварианта. Связь между типом окрестностей и топологией пространства может быть истолкована как отношение обусловленности между моделью культуры, картиной мира, с одной стороны, и типами сюжетов, с другой.

12.0.2. Представим себе пространственную модель сюжета в виде некоторой карты. На этой карте нанесены две страны, разделенные морем. Одна из них — ВН, другая — ВШ. Море — граница между ВН и ВШ. В таком виде карта будет соответствовать бессюжетному тексту. Теперь проведем на карте

трассу морских сообщений. Это мы покажем, что граница, разделяющая эти два пространства и непреодолимая для всех предметов и людей, их населяющих, может быть преодолена *кораблем*. Корабль становится подвижным элементом текста, обладающим разрешением на перемещение в запретной для других области и соединяющим исконно разделенные сферы пространства.

Однако пересечение им границы подчинено некоторым законам. Природа ВН, ВШ и границы между ними определяет тип пересечения границы — трассы на нашей карте.

Вводя трассу, мы сразу же определяем три типа характеристик сюжетного текста:

а) *направление*. Корабль может двигаться по трассе из ВШ в ВН и из ВН в ВШ;

б) *реализация движения*. Трасса задает типовой путь. Реальный корабль может проделать его до половины или вообще оказаться неспособным к этому пути. Происходит отделение типового сюжетного дерева от реальной траектории перемещения героя данного текста. Вторая делается значимой на фоне первой;

в) *уклонение с пути*. Наличие трассы делает значимым не только ее невыполнение, но и уклонение от типового (единственно разрешенного) пути. Возможны тексты со строгим запрещением *другого пути*. Уклонение означает гибель, непересечение границы. Однако возможны тексты, представляющие кораблю выбор между несколькими путями или предусматривающие некоторые типы отклонений. Однако само понятие отклонения и его значимость определены наличием трассы.

12.1. Как уже было отмечено, персонажи в сюжетных текстах делятся на неподвижных, являющихся частью того или иного пространства, и подвижных.

Сюжетное движение персонажа (событие) заключается в пересечении им границы пространства модели. Сюжетные изменения, не приводящие к пересечению границы, «событием» не являются.

12.1.1. Сложные модели культуры представляют собой иерархию конструкций, а сложные тексты культуры — иерар-

хию уровней. Границы разбиения пространства на разных уровнях могут не совпадать, эпизодические части текста могут содержать локальные подструктуры с иным, чем в других местах, типом упорядоченности пространства и иными границами его разбиения. Это приводит к тому, что в сложных сюжетных текстах траектория героя может пересекать не только основную границу модели культуры, но и находиться в движении относительно более частных разграничений.

12.2. Изображаемые при помощи линий траектории могут на семантическом уровне интерпретироваться как «путь человека», «событие» и, следовательно, отражать то, что в пределах данного текста культуры считается «событием». Так, например, смерть человека, приобретение или утрата богатства, женитьба и т. д. будут «событием» с точки зрения одной системы, а с другой точки зрения не будут событием. Сравним отказ русских воинских текстов раннефеодальной эпохи считать смерть воина «событием» (слова Владимира Мономаха: «Дивно ли оуже мужь оумерль в полку ти лѣпше суть измерли и роди наши» * ; речь Даниила Галицкого перед войском: «Аще мужь оубиен есть на рати, то кое чюдо есть? Инни же и дома оумирают без славы, си же со славою оумроша» ** — для того чтобы с этой точки зрения смерть стала событием, она должна быть соединена со славой или бесчестием, быть знаком, а не только фактом). В равной мере для Гоголя в «Театральном разъезде» любовь перестает быть событием, переходом через границу структурных пространств: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?» ***

12.3. Поскольку сюжетное событие на языке пространственного моделирования мы определяем как переход из одной структуры в другую, возникает вопрос о том, что движущийся элемент имеет «свое» и «чужое» пространство. Когда мы

* Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. С. 254.

** Полн. собр. русских летописей. 2-е изд. СПб., 1908. Т. 2. С. 822.

*** Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1949. Т. 5. С. 142. Ср. пародийную «любовь» в «Ревизоре», не являющуюся сюжетным «событием» (она не движет хода пьесы).

говорим: «персонаж сформирован данной социальной средой» или же «персонифицирует национальный характер», мы утверждаем соответствие персонажа некоторому пространству модели культуры (социальному, национально-психологическому).

12.3.1. Одни и те же реальные тексты, рассмотренные на разных уровнях моделирования, могут дать разные картины. Так, на более абстрактном уровне сюжет будет представлен как дерево всех допустимых в пределах данной структуры движений героя. На более конкретном – как реализация одного из *этих* путей (ср. 12.0.1).

12.4. Отношение пути героя к пространству, через которое он проходит, типы описания сюжетов должны стать предметом специального рассмотрения.

12.4.1. Сюжеты обратимы (в этом реализуется ориентированность графов). Если существует сюжет: «герой переходит из внутреннего пространства во внешнее, нечто там приобретает и возвращается во внутреннее» (волшебная сказка), то должен быть и обратный: «герой приходит из внешнего пространства, несет ущерб и возвращается» (сюжет об инкарнации бога, гибель его здесь и возвращение в «свое» пространство).

Кроме сюжетных построений в виде перехода графа из ВН и ВШ (и обратно), возможен и иной тип: устанавливается однозначное соответствие между внутренним графом ВН (пересекающим локальные границы подмножеств ВН) и внутренним графом ВШ. Читается: «Событие X имеет значение». Могут устанавливаться соответствия типа графа в ВН типу в ВШ – таковы сюжеты о времени в раю и на земле (апокрифический сюжет о человеке, заслушавшемся на мгновение райскую птичку, — на земле прошло восемьсот лет; евангельский сюжет о насыщении пяти тысяч верующих пятью хлебами и двумя рыбами, причем осталось больше, чем было).

13.0. В порядке предварительных выводов сформулируем некоторые наиболее общие свойства моделей культуры, выявленные при их пространственном описании.

13.1. Всякая модель культуры может быть описана в пространственных терминах.

13.2. Всякая модель культуры гомеоморфна универсуму данного коллектива. Она охватывает все. И обратно: модель, не охватывающая универсального множества элементов структуры мира, не является моделью культуры.

13.3. Всякая модель культуры имеет внутренние разграничения, из которых одно является основным и делит ее на внутреннее и внешнее пространства.

13.4. Внутреннее и внешнее пространства модели могут иметь одинаковое или разное количество измерений.

13.5. Каждому типу разграничения пространства культуры соответствует не менее двух вариантов его ориентирования.

13.6. Между понятиями «событие» и «сюжет», с одной стороны, и моделью культуры, с другой, существуют определенные зависимости, которые могут быть описаны в пространственных (и, в частности, топологических) терминах.

Культура и информация

Человек хочет жить. Человечество стремится выжить. Эти элементарные истины лежат в основе как поведения отдельной личности, так и всемирной истории. Опыт показывает, что осуществление этой цели, при всей ее простоте и очевидной оправданности, связано с огромными трудностями. Развитие человечества совершается в обстановке постоянного отставания производства от потребностей. На протяжении многих веков ранней человеческой истории материальная нужда, граничащая с нищетой, была уделом большинства людей. Но и в новую и новейшую эпохи удовлетворение самых элементарных потребностей, без которых невозможна человеческая жизнь, для большинства человечества составляло задачу далеко не легкую.

Казалось бы, что в этих условиях все силы человеческих коллективов должны быть брошены на непосредственное производство материальных благ, а все остальное отложено до тех времен, когда насущные потребности будут удовлетворены. Практика истории — суровый критик. С неумолимостью она отвеевает как мякину все, без чего данная система может обойтись. И тем не менее, рассматривая историю человечества, мы не без удивления убеждаемся в том, что как далеко бы мы ни углублялись в прошлое, на всем доступном нам пространстве, наряду с непосредственным производством, человечество выделяет силы для искусства, теоретической мысли, познания и самопознания. При этом для подобной деятельности выделяются не те, кто не способен к чему-либо лучшему, не непригодные и отверженные члены общества, а люди наиболее способные, активные, наделенные и гением, и

желанием общественного добра. Для такого немаловажного в общей истории человечества периода, как рабовладельческая античность, можно было бы указать на парадоксальное положение: непосредственно производительный труд передается рабам — наименее квалифицированной и поставленной в заведомо нетворческие условия части населения. А наиболее активные, образованные и подготовленные группы населения освобождались для деятельности, необходимость которой значительно менее очевидна. Конечно, подобное «разделение труда» представляло собой историческую аномалию. Однако напомним слова Энгельса: «Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы. Мы не должны забывать, что все наше экономическое, политическое и умственное развитие вытекало из такого предварительного состояния, при котором рабство было настолько же необходимо, как и общепризнанно. В этом смысле мы имеем право сказать, что без античного рабства не было бы и современного социализма»*.

Но если человеческие коллективы на протяжении всей своей истории выделяли определенные силы — чаще всего лучшие, наиболее творческие — для определенного вида деятельности, трудно предположить, чтобы в ней не было органической необходимости, чтобы человечество систематически отказывало себе в жизненно нужном ради факультативного. Можно предположить, что если для биологического существования отдельного человека достаточно удовлетворения определенных естественных потребностей, то жизнь коллектива, каков бы он ни был, невозможна без некоторой культуры. Для любого коллектива культура не факультативное добавление к минимуму жизненных условий, а неперемное положение, без которого бытие его невозможно.

Мы не можем указать ни на один человеческий коллектив на протяжении многовековой истории людей (если этот коллектив обладал минимальной устойчивостью и не был

* Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Изд. 2-е. Т. XIV. М., 1959. С. 183.

погибающим — фактически, уже мертвым!), который не имел бы текстов, социального поведения, осуществляемого специальными людьми или всем коллективом в специальное время для обслуживания особой, культурной функции.

В чем же состоит эта неизбежность культуры?

Все потребности человека можно разделить на две группы. Одни требуют немедленного удовлетворения и не могут (или почти не могут) накапливаться. Ткани могут накапливать в определенных количествах кислород, но на уровне человеческого организма как целого дыхание накапливаться не может. Нельзя накапливать сон.

Те потребности, удовлетворение которых может осуществляться путем накопления некоторых резервов, образуют особую группу. Они являются объективной основой приобретения организмом сверхгенетической информации. В результате возникают два типа отношения организма к вводимым в него инородным структурам: одни тотчас же или сравнительно быстро переформируются в структуру самого организма, другие откладываются, сохраняя собственную структуру или некоторую ее свернутую программу. Имеем ли мы дело с материальным накоплением каких-либо предметов или с памятью в ее кратковременных или долговременных, личных или коллективных формах — перед нами, по сути дела, один и тот же процесс, который может быть определен как процесс возрастания информации. Еще М. Мосс* указал на то, что обмен эквивалентами представляет собой элементарную модель социологических структур, а К. Леви-Стросс связал это с актом коммуникации и с сущностью культуры. Однако необходимо заметить, что накопление предшествует обмену в такой же мере, в какой информация как таковая — коммуникации. Вторая представляет социальную реализацию первой. Когда К. Маркс противопоставлял простое воспроизводство расширенному и именно со вторым связывал обмен, он, фактически, имел в виду то же самое. При этом, процитировав

* См.: *Mauss M., Sociologie et anthropologie, Paris, 1966.* Анализ социологической доктрины М. Мосса дан во вступительной статье К. Леви-Стросса «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss».

в самом начале «Критики политической экономии» слова Аристотеля о том, что «пользование каждым объектом владения бывает двоякое: <...> в одном случае объектом пользуются для присущей ему цели назначения, а в другом случае — для неприсущей ему цели назначения»*, Маркс сразу же определял неизбежность знакового посредничества при обмене, семиотизации коммуникационного процесса.

Итак, человек в борьбе за жизнь включен в два процесса: во-первых, он выступает как потребитель материальных, вещных ценностей, во-вторых, — как аккумулятор информации. Обе эти стороны жизненно необходимы. Если для человека как биологической особи достаточно первой, то социальное бытие подразумевает наличие обеих.

Когда-то Тэйлор определял культуру как совокупность инструментария, технического оборудования, социальных институтов, веры, обычаев и языка. В настоящее время можно было бы дать более обобщенное определение: совокупность всей ненаследственной информации, способов ее организации и хранения. Из этого вытекают самые разнообразные выводы. Прежде всего получает обоснование неизбежность культуры для человечества. Информация — не факультативный признак, а одно из основных условий существования человечества. Битва за выживание — биологическое и социальное — это битва за информацию. Понимание сущности культуры как информации объясняет страстную заинтересованность в этом вопросе как культуртрегеров, как и культуроборцов, конфликты между которыми заполняют собой историю человечества.

Однако культура — не склад информации. Это чрезвычайно сложно организованный механизм, который хранит информацию, постоянно вырабатывая для этого наиболее выгодные и компактные способы, получает новую, зашифровывает и дешифровывает сообщения, переводит их из одной системы знаков в другую. Культура — гибкий и сложно организованный механизм познания. Одновременно область культуры — область постоянной борьбы, социальных, классовых и исторических столкновений и конфликтов. Разные социаль-

* Маркс К., Энгельс Ф. Собр. с. Т. XIII. С. 13.

ные и исторические группы, борясь за информацию, стремятся ее монополизировать. Используемые при этом средства колеблются между тайными текстами и кодами («тайные языки» различных возрастных и социальных групп, религиозные, политические и профессиональные тайны и пр.) и созданием дезинформирующих текстов. Там, где действует мгновенное употребление, — ложь не может возникнуть. Он вырастает на той же основе, что и информация, и является оборотной стороной ее социального функционирования.

Однако определение сущности культуры как информации влечет за собой постановку вопроса об отношении культуры к основным категориям ее передачи и хранения и, прежде всего, об отношении к понятиям языка, текста и всего круга проблем, с этими понятиями связанного.

Культура и язык

Итак, культура — знаковая система, определенным образом организованная. Именно момент организации, проявляющейся как некоторая сумма правил, ограничений, наложенных на систему, выступает в качестве определяющего признака культуры. Леви-Стросс, определяя понятие культуры, подчеркивает, что там, где Правила, начинается Культура. Ей противостоит, по мнению Леви-Стросса, Природа. «То, что является общечеловеческой константой, с неизбежностью же включается в область обычаев, производства, установлений, при помощи которых люди разделяются на отличающиеся и противопоставленные группы <...> Заклучим, что все всеобщее в природе человека принадлежит природе и характеризуется стихийным автоматизмом, в то время как все, что определяется принудительными нормами, принадлежит культуре, представляя собой относительное и частное»*.

Из этого вытекает, что «естественное поведение» дано человеку как единственно возможное для каждой ситуации. Оно автоматически определяется контекстом и не может иметь

* *Levi-Strauss C. Les Structures élémentaires de la parenté. Paris, 1949, P. 9.*

альтернативы. Поэтому нормы естественного поведения покрывают без остатка всю сферу соответствующих «текстов поведения». «Естественное поведение» не может иметь противопоставленного ему «неправильного» естественного поведения. Иначе строится «культурное поведение». Оно обязательно подразумевает хотя бы две возможности, из которых только одна выступает как «правильная». Поэтому «культурное поведение» никогда не покрывает всех проступков человека в области, выходящей за пределы поведения естественного. Культура существует в противопоставлении не только Природе (в значении, определенном выше), но и не-культуре — сфере, функционально принадлежащей Culture, но не выполняющей ее правил.

Определение культуры как подчиненной структурным правилам знаковой системы позволяет взглянуть на нее как на язык в общесемиотическом значении этого термина.

Поскольку возможность концентрации и хранения средств поддержания жизни — накопления информации — получает совершенно иной характер с момента возникновения знаков и знаковых систем — языков — и поскольку именно после этого возникает специфически человеческая форма накопления информации, культура человечества строится как знаковая и языковая. Она неизбежно принимает характер вторичной системы, надстраиваемой над тем или иным, принятым в данном коллективе, естественным языком, а по своей внутренней организации воспроизводит структурную схему языка. Более того, являясь коммуникационной системой и обслуживая коммуникативные функции, культура в принципе должна подчиняться тем же конструктивным законам, что и другие семиотические системы. Из этого вытекает правомерность распространения на анализ культуры тех категорий, плодотворность которых доказана уже в общей семиотике (например, категорий кода и сообщения, текста и структуры, языка и речи, выделения парадигматического и синтагматического принципов описания и др.).

Однако, как мы увидим в дальнейшем, рассматривать как ту или иную конкретную культуру человеческого коллектива, так и Культуру Земли в целом в качестве единого языка, то

есть системы организованных по единой иерархической структуре знаков и унифицированной иерархии правил их сочетания, можно лишь на определенном метауровне, порой крайне абстрактном. При более детальном рассмотрении нетрудно убедиться, что культура каждого коллектива представляет собой совокупность языков и что каждый из его членов выступает как своего рода «полиглот». Разбив каждую культуру на составляющие ее «языки», мы получаем твердое основание для типологических сопоставлений: языковой состав культуры (наличие или отсутствие определенных подязыков, тяготение к минимуму или максимуму семиотических систем), отношение между ее составными структурами (креолизация, несовместимость, параллельное, обособленное существование, складывание в единую сверхсистему) дают материал для суждений о типологическом родстве культур. Итак, культура — исторически сложившийся пучок семиотических систем (языков), который может складываться в единую иерархию (сверхязык), но может представлять собой и симбиоз самостоятельных систем. Но культура включает в себя не только определенное сочетание семиотических систем, но и всю совокупность исторически имевших место сообщений на этих языках (текстов). Рассмотрение культуры как совокупности текстов могло бы быть наиболее простым путем для построения культурологических моделей, если бы в силу определенных причин, о которых речь пойдет в дальнейшем, такой подход не оказался слишком узким.

Отмеченные две особенности культуры: ее тяготение к многоязычию и то, что она покрывает не все наличные тексты, функционируя на фоне не-культуры и в сложных с ней соотношениях, определяют самый механизм работы культуры как информационного резервуара человеческих коллективов и человечества в целом. Переведение одних и тех же текстов в другие семиотические системы, идентификация различных текстов, перемещение границ между текстами культуры и находящимися за ее пределами составляют механизм культурного освоения действительности. Переведение некоторого участка действительности на тот или иной язык культуры, превращение его в текст, то есть в зафиксированную опре-

деленным образом информацию, и внесение этой информации в коллективную память — такова сфера коллективной культурной деятельности. Только переведенное в ту или иную систему знаков может стать достоянием памяти. В этом смысле интеллектуальную историю человечества можно рассматривать как борьбу за память. Не случайно всякое разрушение культуры протекает как уничтожение памяти, стирание текстов, забвение связей. Возникновение истории (а до нее — мифа) как определенного типа сознания есть форма коллективной памяти.

В этом смысле очень интересны древнерусские летописи, представляющие собой крайне интересный тип организации исторического опыта коллектива. Если для современного сознания история, как сумма реальных событий, отражается в совокупности многочисленных текстов, каждый из которых представляет действительность лишь в определенном аспекте, то летопись — это Текст, письменный адекват жизни в ее целостности. Как и самая жизнь, он имел отмеченное начало (все события были замечены именно своей начальной границей: вселенная — актом творения, христианство — рождением Спасителя, национальная история, основание города, появление князей, возникновение распрей — началами, истоками; фактически «Повесть временных лет» — перечень инициаторов и инициатив, зачинателей и родоначальников, как об этом свидетельствует и начальная строка: «Со повѣсти времяныхъ лѣтъ, откуда есть пошла руская земля, кто въ Киевѣ нача первѣе княжити, и откуда руская земля стала есть») и не подразумевал конца в том значении, в котором это понятие присуще современным текстам. Летопись была изоморфна действительности: погодная запись позволяла строить текст бесконечный, постоянно увеличивающийся по временной оси. Понятие конца в этом случае приобретало эсхатологический оттенок, совпадая с представлениями о конце времени (то есть земного мира). Выделение в тексте отмеченного конца (превращение летописи в историю или роман) совпадало с причинно-следственным моделированием. В этом случае превращение жизни в текст связано было с объяснением ее скрытого смысла. В летописном построении реализуется иная схема:

жизнь → текст → память

Превращение жизни в текст — не объяснение, а внесение событий в коллективную (в данном случае — национальную) память. Наличие же единой национальной памяти было знаком существования национального коллектива в виде единого организма. Общая память была фактом осознанного единства существования. В этом смысле именно летописи и функционально близкие к ним памятные знаки (могилы и надписи на памятниках, сами памятники, надписи на стенах зданий, топонимика), а не исторические тексты в прагматическом изложении, представляя не объяснение событий, а память о них, могли выполнять для коллектива функцию знака существования. Освоение мира путем превращения его в текст, «культуризация» его — в принципе допускает два противоположных подхода:

1. Мир — текст. Он представляет собой осмысленное сообщение (создателем текста могут выступать бог, естественные законы природы, абсолютная идея и т. п.). Культурное освоение мира человеком — изучение его языка, дешифровка этого текста, перевод его на доступный человеку язык. В этой связи можно было бы указать на устойчивый образ природы как книги, а постижения ее загадок — как чтения в текстах средневековья (ср. «Голубиная книга») и барокко. С аналогичными представлениями (не без влияния шеллингианства) мы встречаемся и в эпоху романтизма:

С природой одною он жизнью дышал:

Ручья разумел лепетанье,

И говор древесных листов понимал,

И чувствовал трав прозябанье;

Была ему звездная книга ясна,

И с ним говорила морская волна*.

(На смерть Гете)

С этим можно сопоставить раннесредневековое представление о том, что принятие христианства (приобщение к исти-

* Баратынский Е. Полн. собр. соч. Т. 1. Л., 1936. С. 174.

не) связано с переводом священных книг на национальный язык (постижение правил мира — перевод их на язык людей). Показательно в этом отношении существование, например, в армянской церкви специального праздника святых переводчиков, отмечаемого как день национальной культуры.

2. Мир — не текст. Он не имеет смысла.

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.*

Культуризация — в придании миру структуры культуры. Таков кантрианский взгляд на соотношение мысли и действительности. В ином отношении аналогичны концепции культурного освоения «варварского» мира путем внесения в него структуры цивилизации (освоение ойкумены — культурное греками, военно-государственное — Римом, религиозное — христианством). В этом случае мы имеем дело не с переводом текста, а с превращением не-текста в текст. Преображение леса в пашню, осушение болот или орошение пустынь — то есть любое превращение вне-культурного пейзажа в культурный — может также рассматриваться как обращение не-текста в текст. В этом смысле принципиальна разница, например, между лесом и городом. Последний несет в себе закрепленную в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, то есть является текстом — в такой же мере, как и любая производственная структура. Следует напомнить, что памятники материальной культуры, орудия производства в создающем и использующем их обществе играют двойную роль: с одной стороны, они служат практическим делам, с другой — концентрируя в себе опыт предшествующей трудовой деятельности, выступают как средство хранения и передачи информации. Для современника, имеющего возможность получить эту информацию по многочисленным более прямым каналам, в качестве основной высту-

* Тютчев Ф. И. Лирика. М., 1966. Т. 1. С. 220.

пает первая функция. Но для потомка, например, археолога или историка, она полностью вытесняется второй. При этом, поскольку культура представляет собой структуру, исследователь может извлечь из орудий труда не только информацию о процессе производства, но и сведения о структуре семьи и иных форм организации коллектива.

1970

Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков

Выше было дано определение культуры как всей совокупности ненаследственной информации, как общей памяти человечества или каких-либо более узких коллективов*: национальных, классовых и др. — из этого следует, что мы имеем право рассматривать сумму составляющих культуру текстов на двух уровнях: как определенные сообщения и как реализацию кодов, при помощи которых это сообщение дешифруется в тексте.

Рассмотрение культуры с этой точки зрения убеждает нас в возможности описания типов культуры как особых языков и, следовательно, делает возможным применение к ним методов, используемых при изучении семиотических систем. Следует, однако, отметить, что реальные тексты различных культур, как правило, требуют для своей дешифровки не одного какого-либо кода, а сложной системы кодов, иногда иерархически организованной, а иногда возникающей в результате механического соединения различных, более простых систем.

Однако в этом сложном единстве какая-либо из кодирующих систем неизбежно выступает как доминирующая. Это связано с тем, что коммуникативные системы являются одновременно и моделирующими и что культура, строя модель мира, одновременно строит и модель самой себя, сгущая и

* Память понимается здесь в том значении, в котором употребляется этот термин в теории информации и кибернетике: способность определенных систем удерживать и накапливать информацию.

акцентируя одни свои элементы и элиминируя другие как несущественные. Таким образом, исследователь, рассматривая тот или иной текст, может обнаружить в нем сложную иерархию кодирующих структур, а современник, погруженный в эту систему, склонен свести все к этой единой структуре. Поэтому оказывается возможным то, что разные социально-исторические коллективы создают или переосмысливают тексты, выбирая из сложного набора структурных возможностей то, что соответствует их моделям мира.

Однако культуры — коммуникативные системы, а человеческие культуры создаются на основе той всеобъемлющей семиотической системы, которой является естественный язык. Поэтому в основу классификации кодов культур априорно можно положить их отношение к знаку. При этом набор возможностей, из которых строится та или иная культурная модель мира, будет исчерпываться инвариантными элементами семиотической системы* (система, количество элементов которой не ограничено, не может служить средством информации, а это противоречит определению культуры).

Поскольку доминирующие на разных этапах истории социальные силы создавали свои модели мира в обстановке острых конфликтов, каждый новый этап в истории культуры извлекал из набора возможностей, предписанных условиями коммуникации в человеческом обществе**, контрастные принципы. Но так как сам набор этих принципов конечен, то история последовательности доминирующих кодов культуры будет одновременно и историей все более глубокого проникновения в структурные принципы знаковых систем.

* * *

Уже в наших бытовых представлениях намечается связь между понятиями значения и ценности. Когда мы говорим:

* Естественно, что и более частные семиотические системы, например национальный язык, оказывают моделирующее влияние на типы кодов культуры.

** Общество, построенное на внезнаковых (например, парapsихологических) коммуникациях, имело бы совершенно иной набор возможностей для построения культуры.

«Это значительное событие» — или: «Не обращайтесь внимания: это ничего не означает», мы тем самым утверждаем, что «иметь значение» в нашем сознании выступает как синоним «быть ценным» или даже «существовать». Таким образом, то или иное событие может по-разному оцениваться в зависимости от того, является ли оно просто фактом материальной жизни (не-знаком) или имеет еще какой-то дополнительный социальный (знаковый) смысл. За этим бытовым фактом стоит весьма серьезное обстоятельство. Как известно, всякое построение социальной модели подразумевает разделение окружающей человека действительности на мир фактов и мир знаков с последующим установлением между ними тех или иных отношений (семиотических, ценностных, экзистенциальных и т. д.). Однако стать носителем значения (знаком) явление может лишь при условии вхождения его в систему. Для этого оно должно вступить в отношение с каким-либо не-знаком или другим знаком. Первое отношение — замещения — порождает семиотическое значение, второе — соединения — синтактическое. Поскольку в мире социальных моделей, моделей культуры быть знаком* означает существовать, то первый случай может быть определен: «Существует, ибо заменяет нечто более важное, чем оно само». Второй: «Существует, ибо является частью чего-то более важного, чем оно».

Если допустить, что та или иная система культуры может строиться на основе присутствия или отсутствия каждого из этих принципов экзистенциально-ценностной классификации, то получим следующую матрицу:

	Семантическое значение	Синтактическое значение
1	+	-
2	-	+
3	-	-
4	+	+

* Мы увидим дальше, что в этой системе быть не-знаком означает быть знаком с нулевым признаком.

1. — Код культуры представляет собой лишь семантическую организацию.

2. — Код культуры представляет собой лишь синтаксическую организацию.

3. — Код культуры представляет собой установку на отрицание обоих видов организации, то есть на отрицание знаковости.

4. — Код культуры представляет собой синтез обоих видов организации.

Идеальная схема культуры всегда организуется по аналогии с некоторыми известными в данном коллективе типами коммуникации. В основе охарактеризованных выше типов кода культуры лежит антиномия слова и текста. Первый и третий случаи организованы как «не-текст» (правда, третий одновременно представляет собой и «не-слово»). Второй и четвертый ориентированы на текст, причем второй — на музыкальный, а четвертый — на словесный.

Конечно, реальные, возникавшие в ходе исторического развития культуры существуют как сложные переплетения различных простейших типов и могут быть по-разному организованы на различных иерархических уровнях. Однако логика внутреннего развития того или иного культурного цикла в его доминирующих структурах строится как исчерпание некоторых общих возможностей семиозиса, прогрессивное обогащение коммуникативной системы. В этом смысле любопытно, что доминирующие типы организации русской культуры классического периода (от Киевской Руси до середины XIX столетия) строятся как *последовательная* смена охарактеризованных выше четырех типов культурного кода.

Давая характеристику каждого из них, будем, однако, помнить о той большой степени упрощения, к которой нам приходится прибегать из эвристических соображений.

1. Семантический («символический») тип

Этот тип кода культуры, построенный на семантизации (или даже символизации) как всей окружающей человека действительности, так и ее частей, можно также назвать «сред-

невековым», поскольку в наиболее чистом виде он представлен в русской культуре в эпоху раннего средневековья.

Глубоко не случайно для этого типа моделирования действительности представление о том, что *в начале было слово*. Мир представляется как слово, а акт творения — как создание знака. Поэтому в идеальном случае рассматриваемый культурный код не ставит вопроса о синтактике знаков: разные знаки — это лишь различные обличья *одного значения*, синонимы (или антонимы) его. Изменения в значении — это лишь степени углубления в одно значение, не новые смыслы, а степени смысла в его приближении к абсолюту.

Средневековое культурное сознание делило мир на две группы, резко противопоставленные друг другу по признаку значимости / незначимости.

В одну группу попадали явления, *имеющие значения*, в другую — принадлежащие практической жизни. Вторые как бы не существовали. Это деление еще пока не означало оценки: знак мог быть добрым и злым, геройством и преступлением, но он имел один обязательный признак — социальное существование. Не-знак в этом смысле просто не существовал.

Как видим, средневековая модель мира сразу же отводила в небытие огромные пласты жизни. Да и самого человека, включенного в эту систему, она ставила в противоречивое положение: его социальная и биологическая реальности не соприкасались. Более того, как всякое живое существо, человек раннего средневековья не мог не стремиться к определенным практическим результатам своих действий — будь то завоевание соседнего города или физическое обладание женщиной. Но как социальное существо он должен был презирать вещи и стремиться к знакам. Столь вожделенные или пугающие практические события, с этой точки зрения, просто не существовали.

Постепенное формирование культурного кода раннего средневековья как кода семантического (символического) типа хорошо прослеживается на эволюции русского права.

В договорах русских с греками бесчестье, с одной стороны, и увечье, боль, телесное повреждение, с другой, еще не отделены одно от другого: «Аще ли ударить мечемъ или бьеть

какомъ любо сосудомъ, за то ударение или бьенье да вдасть литръ 5 сребра по закону Рускому»*. Но уже в «Русской правде» выделяется группа преступлений, наносящих не фактический, а «знаковый» ущерб. Так, в ранней (так называемой краткой) редакции «Русской правды» особо оговаривается пеня за причиняющие бесчестие удары не-оружием или необнаженным оружием: мечом в ножнах, плашмя или рукояткой. «Аще ли кто кого ударить батогомъ, любо жердью, любо пястью, или чашей, или рогомъ, или тылеснию, то 12 гривне <...> Аще утнеть мечемъ, а не вынезь его, любо рукоятью, то 12 гривне за обиду». Показательно, что те же 12 гривен взыскивается, если «холопъ ударить свободна мужа»**, — случай явного вознаграждения не за увечие, а за ущерб чести.

В «пространной» редакции «Русской правды» происходит дальнейшее углубление вопроса: убийство без бесчестящих обстоятельств — открытое и явное решение спора силой («Оже будетъ убиль или в сваде или в пиру явлено») — наказывается легко, так как, видимо, не считается преступлением. Одновременно бесчестье считается столь тяжким ущербом, что пострадавшему не возбраняется ответить на него ударом меча («не терпя ли противу тому ударить мечемъ, то вины ему в томъ негутъ»***), хотя очевидно, что не знаковый, а фактический ущерб, который наносился при ударе чашею, «тылеснию» или необнаженным оружием («аще кто ударить мечемъ, не вынезь его, любо рукоятью»), был значительно меньше, чем от подобной «обороны».

Сделанные наблюдения подтверждают то общее положение, что средневековое общество было обществом высокой знаковости — отделение реальной сущности явлений от их знаковой сущности лежало в основе его мирозерцания. С этим, в частности, связано характерное явление, согласно

* Цит. по: Памятники русского права. Вып. 1 (Памятники права Киевского государства X—XII вв.) / Сост. А. А. Зимин. М., 1952. С. 7.

** Там же. С. 77, 78.

*** Там же. С. 110.

которому та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал. И бой, и охота, и дипломатия, шире — управление вообще, и искусство требовали ритуала*.

Главной в знаке считалась функция замещения. Это сразу же выделяло его двуединую природу: замещаемое воспринималось как содержание, а замещающее — как выражение. Поэтому замещающее не могло обладать самостоятельной ценностью: оно получало ценность в зависимости от иерархического места своего содержания в общей модели мира.

В связи с этим особое — резко своеобразное — содержание получает понятие части. Часть гомеоморфна целому: она представляет не дробь целого, а его символ (ср., например, известное рассуждение чешского средневекового писателя Томаша из Штитного — Tomas ze Štithý, 1331–1401). Объясняя, что каждая из частей причастия содержит *все* тело Господне, Штитный прибегает к сравнению с зеркалом, которое отражает *все* лицо и когда цело, и каждым из своих осколков. Сравнение очень интересно: дробится план выражения, но не план содержания, который остается целостным. Поэтому, с точки зрения содержания, часть равнозначна целому. В единстве же содержания и выражения часть *не входит* в целое, а *представляет его*. Но поскольку целое в этой системе — знак, то часть — это кусок целого, а его знак — знак знака.

Из этого вытекало особое отношение к процессу получения мудрости. Сознание нового времени воспринимает движение к истине как количественное увеличение знаний, суммирование прочитанных книг, поскольку путь к целому — подлинному знанию — лежит через соединение частей. С этой точки зрения, ближе к мудрости тот, кто больше прочел книг. Русский рационалист XVIII в. Фонвизин в комедии «Недоросль» с насмешкой изобразил обучение, состоящее в многократном повторении пройденного, — «кроме задов, новой строки не

* О значении ритуала в средневековой литературе см.: Лухачев Д. С. Литературный этикет русского средневековья // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.

разберет»*. Между тем «чтение» в средневековом значении — это не количественное накопление прочитанных текстов, а углубление в один, многократное и повторное его переживание. Именно таким путем совершается восхождение от части (текста) к целому (истине)**.

Так, один из интереснейших памятников раннего русского средневековья — «Изборник 1076 года» — открывается главой: «Слово нѣкоего [калоу] гера о чь[тении] [к]нигъ»***. Здесь читаем: «егда чьтеши книги, не тышти ся бързо иштисти до другыя главизны, нѣ поразумѣи чьто глаголють книги и словеса та и траждыды обраштыгася о единой главизнѣ. Рече бо: “В сьрдыци моемы ськрыхъ словеса твоя да не сьгрѣша тебѣ”. Но рече: “Оусть твоя изглаголаахъ”, нѣ и “Вь сьрдыци ськрыхъ”»****.

Особый отпечаток накладывало такое соотношение части и целого на понятие личности. «Личностью», то есть субъектом

* Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 142.

** Различное содержание понятия «многие книги» интересно обнаружено в столкновении «просвещенного», по мнению Фонвизина, дворянина XVIII в. Правдина и «невежественного» Кутейкина — носителя средневеково-церковной традиции.

«К у т е й к и н: Во многих книгах разрешается (курить табак. — Ю. Л.): во псалтыри именно напечатано: “И злак на службу человеком”».

П р а в д и н: Ну, а еще где?

К у т е й к и н: И в другой псалтыре напечатано тоже. У нашего протопопа маленькая в осьмушку, и в той то же» (Там же. С. 126).

*** В дальнейшем, видимо, было переделано в «О чтении святых книг» (см.: Изборник 1076 года. М., 1965. С. 151). Изменение это показательное: разделение книг на «святые» — «мирские» (указание на жанр одновременно определяло и место на шкале ценностей) и представление о том, что особую, очищающую функцию исполняют только первые, — явление более позднее. В начальный период сам многоступенчатый символизм графического текста (знаки обозначают слова, а слова — «самую вещь») возбуждал представление о высокой семиотичности и, следовательно, о святости, ценности самого процесса чтения. Почтение вызывал не какой-либо тип книги, а книга как таковая.

**** Изборник 1076 года. С. 152.

прав, релевантной единицей других социальных систем: религиозной, моральной, государственной — были разного типа корпоративные организмы. Юридические права или бесправие зависели от вхождения человека в какую-либо группу (в «Русской Правде» штраф назначается за нанесение ущерба не человеку вне социального контекста, а княжескому воину (мужу), купцу, смерду (свободному крестьянину), надежды на загробное блаженство связывались с принадлежностью к группе «христиан», «праведников» и т. п.). Чем значительнее была группа, в которую входил человек, тем выше была его личная ценность. Человек сам по себе не имел ни личной ценности, ни личных прав. Однако не следует торопиться делать вывод о его придавленности и незначительности. Подобное ощущение возникает у современного читателя благодаря тому, что он соединяет средневековое понятие причастности со значительно более поздним представлением о чести как чем-то, количественно и качественно второстепенном по отношению к целому. Тогда, не имея собственной ценности и будучи бесконечно меньше того целого, от которого он заимствовал права и ценность, человек действительно должен был бы потерять всякую значительность. На самом деле средневековая система была иной: будучи незначительной частью огромного целого (например, частью русского феодалитета, который выступал здесь как план выражения определенной социальной иерархии), он *представлял все это целое* (ср. представление о том, что запрещенный поступок — частный в плане выражения — марает всю корпорацию: рыцарство, позже дворянство, полк, а не какую-либо его провинившуюся часть).

Одновременно тот ущерб человеку, который не наносил урона представляемой им корпоративной личности или даже шел ей на пользу (славная смерть), переживался значительно более облегченно, чем в других социально-культурных системах.

Это резкое расхождение между биологической и общественной личностью было одним из результатов высокой семнотичности средневекового типа культуры. С этой же особенностью раннефеодального строя связано такое характерное

явление, как местничество: споры о «месте» в походе, совете или на пиру, казавшиеся рационалистически настроенным историкам новейшего времени порождением бессмыслицы и невежества, имели для средневековой культуры глубокий смысл: это был спор о месте в иерархии, месте в системе общества. А поскольку реальность личности определялась ее отношением к той структуре, знаком которой она была, то это был спор о собственной реальности. Потерять место — означало перестать существовать.

Таким образом, «местничество» было, прежде всего, самоутверждением единицы, перед лицом напора других феодалов желавшей сохранить себя в качестве элемента системы. Ибо только в отношении к ней, а никак не вне ее феодал получал право на те социальные привилегии, которыми он пользовался.

Одновременно «местничество» ограничивало и полномочия главы феодального социума, подчеркивая, что власть его определяется лишь знаковым местом в системе. Не случайно борьба за самодержавие сопровождалась конфликтом между властью и иерархической структурой общества.

* * *

Специальное внимание средневекового человека вызывало соотношение в знаке плана содержания и плана выражения. Именно потому, что все существующее воспринималось как значимое (и наоборот — только значимое считалось существующим), вопрос этот приобретал особую весомость.

В отношении содержания и выражения для средневекового кода культуры можно отметить следующие общие положения:

1. Выражение всегда материально, содержание — идеально. Однако, поскольку набор знаков строится не синтагматически, а иерархически, то являющееся содержанием на одном уровне может выступать на другом — более высоком — как выражение, имеющее свое содержание. Поэтому основная оппозиция «идеально — материально» в реальной парадигматике культуры будет всегда выступать в виде «более материально, чем...», «более идеально, чем...». Ценность тех или иных знаков будет зависеть от убывания в них удельного веса «материального», то есть выражения. Наиболее высоко будет

стоять знак с нулевым выражением — несказанное слово.

Так, в этической системе раннего русского средневековья большое место занимает оппозиция «честь — слава». При этом «честь» — это почет, связанный с определенным материальным выражением — подарком, долей в добыче, княжеским пожалованием. «Слава» — почесть с нулевым выражением. Славу получает мертвый, она выражается в памяти, песнях, известности далеким народам. «Слава» стоит иерархически неизмеримо выше «чести», и рядовой феодал не может претендовать на нее*.

2. Между содержанием и выражением существует отношение подобия: знак строится по иконическому принципу. Выражение является как бы отпечатком содержания. Не случайно и для материи, как плана выражения знака, содержанием которого является дух, и для иконного изображения будет употребляться образ зеркала. Человек как образ Бога тоже иконичен.

Отношения выражения и содержания не произвольны и не конвенциональны: они предвечны и установлены Богом. Поэтому писатель, создавая текст, художник, рисуя картину, не являются их творцами. Они лишь посредники — через

* Именно нематериальность «славы» заставила впоследствии просветительское сознание XVIII — начала XIX в. видеть в ней не натуральную ценность, а «выдумку», предрассудок. Ср. слова Пушкина в «Цыганах»:

Скажи мне, что такое слава?
 Могильный гул, хвалебный глас,
 Из рода в роды звук бегущий?
 Или под сенью дымной куши
 Цыгана дикого рассказ? (IV, 187)

Точку зрения Ренессанса на феодальную славу выразил Фальстаф: «Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны. Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет» («Генрих IV», ч. 1, акт V, сц. 10). Именно невыраженность, нематериальность чести выступает как доказательство ее мнимости.

них выявляется, делается видимым то выражение, которое заложено в самом содержании. Из этого следует, что в суждения о достоинстве произведений искусства не может входить критерий оригинальности.

Поэтому возможность создания новых и одновременно истинных текстов в принципе отвергается. Новый текст — всегда открытый старый. Художник не создает новое, а открывает бывшее до него и вечное. Функция его при создании текста напоминает роль проявителя в создании фотографического изображения. Однако роль эта не пассивна: художник — человек, который своей нравственной активностью доказывает право выступать в роли посредника, «проявителя», через которого вечные и предустановленные значения должны явиться миру.

3. Значение в знаке строится иерархически. Один и тот же знак может по-разному читаться на различных уровнях. Одно и то же выражение на разных уровнях системы получает различное содержание. Поэтому движение к истине — не *переход* от одного знака к другому, а *углубление* в знак.

4. Построенная на отрицании синтактичности картина мира была принципиально ахронной. Ни вечная конструкция мира, его сущность, ни подверженное разрушению его материальное выражение не подчинялись законам исторического времени. Связанное с временем было не исторически существующим, а несуществующим.

II. Синтактический тип

Хронологически господство этого типа кода культуры приходится на эпоху централизации. Он проявляется и в церковно-теократических, и в абсолютистских концепциях XVI—XVII вв., но получает утверждение в трудах идеологов «регулярного государства» эпохи Петра I.

Символическое значение явлений и событий отбрасывается: мир живет не в отношении двух рядов (сущности и выражения), а в одном каком-либо: *церковном или государственном*. Отсюда практицизм деятелей этой системы: церковные иерархи есифлянского типа или петровские дельцы — все они практики, эмпирики. Они ставят перед собой реальные, достижи-

мые цели и никогда не жертвуют практическими интересами «дела» ради мнимой, с их точки зрения, символической значимости. Переход к этой системе воспринимается как отрезвление от средневекового тумана, реабилитация практической деятельности.

Символы будут вызывать раздражение: Петр сознательно разрушает средневековую ритуалистику двора московских царей, а Феофан Прокопович в борьбе со Стефаном Яворским, пытавшимся судорожно сохранить — ценой террора и казней — средневековое поклонение иконе как знаку святости, доказывал, что обожествлять икону — идолопоклонство. Молиться надо Богу, а не иконе, которая «вещь средняя».

Принцип углубления в смысл как постепенного проникновения в истину заменяется стремлением к здравому смыслу. Феофан Прокопович осуждал то, что при истолковании текстов св. писания «главное внимание обращается не на смысл текста, а на то, можно ли и каким образом извлечь из него какое-нибудь удивительное и неожиданное заключение, находя таинственный смысл в словах и выражениях самых простых и понятных <...> Таким образом, оказывается иногда три-четыре смысла в одном тексте»*.

Практицизм приводил к высокой оценке «полезных» знаний, с одной стороны, и иронически-пренебрежительному отношению к чисто теоретическому мышлению, с другой. «Здравый смысл» человека-практика становился мерой реальности. То, что он не признавал существенным, исключалось из сферы культуры. С этим связано стремление «упростить» культуру, убрав из нее «лишнее» — бесполезное с точки зрения деятеля-практика. Известны замечания Петра I на исправленном им переводе книги «Georgica curiosae»: «Понеже немцы обыли многими рассказами негодными книги свои

* Christianae orthodoxae theologiae in Academia Kiowensi a Theophane Prokopowicz <...> Vol. 1. Lipsiae, 1782. P. 131, 132, 140, 141; ср.: Морозов П. Феофан Прокопович как писатель. СПб., 1880. С. 180. Ф. Прокопович имел в виду не столько раннесредневековый символизм, сколько попытку его возрождения в религиозно-философской мысли эпохи барокко

наполнять только для того, чтобы велики казались, чего, кроме самого дела и краткого пред всякою вещью разговора, переводить не надлежит; но и вышереченый разговор, чтобы не праздно ради красоты, а для вразумления и наставления о том чтущему было, чего ради о хлебопашестве трактат выправил (вычерня негодное) и для примера посылаю, дабы посему книги переложены были без излишних рассказов, которые время только тратят и чтущих охоту отъемлют»*.

Однако это стремление к досемантизации ценностей культуры не означало на самом деле отказа от всех видов знаковой (иначе бы мы имели дело не с новым типом культуры, а с ее разрушением). Однако самый принцип значения решительно изменялся. Семантическая структура заменялась синтаксической. Значение того или иного человека или явления определялось не соотносительностью его с сущностями другого ряда, а включением в определенный ряд.

Признаком культурной значительности становится принадлежность к какому-либо целому: существовать — это значит быть частью. Целое ценно не тем, что символизирует нечто более глубинное, а само собой, — тем, что оно церковь, государство, отечество, сословие. Я же имею значение как его часть. При этом понятие «часть» получает иной, чем в «семантическом» коде, смысл: часть не равнозначна целому — она с радостью признает свою незначительность перед его лицом. Целое — не обозначаемое части, а сумма синтаксически организованных дробей.

Не следует забывать, что после того, как средневековая парциальность застыла и заостенела, подобная нивелировка могла восприниматься как освобождение человека от множества пересеченных и сложных вхождений в иерархическую систему категорий и подчинение его *одной, равной* для всех, структуре, то есть как демократизация общественной организации.

Разговоры о противоположности «родовитости» и «государственности» в петровскую эпоху неизменно воспринимались

* Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1. С. 214.

в свете антагонизма частного и общего. К. Зотов, посланный за границу учиться, прямо писал Петру о том, что «езде породные презирают труды», и советовал выбирать для государственной службы «средней статьи людей»*.

При этом, поскольку общее господствует над частным, то служба — достоинство, получаемое не от своей сущности, а от места в системе, — основа положения не только каждого из граждан, но и монарха. Он тоже служит и тоже заимствует свой авторитет от государства.

Перерабатывая ранний воинский устав (так называемый «Устав Вейде», 1698 г.) в «Устав 1716 г.», Петр I собственноручно заменил слова: «Во всем, что в полку ко интересу царского величества принадлежит, всемерно попечение» на: «И во всем, что в полку ко интересу государственному принадлежит....»**.

Так создавался идеал царя-демократа и народной монархии, о которой писали и Симеон Полоцкий, и Феофан Прокопович, и Ломоносов. О ней же в 1744 г. говорил воронежского гарнизона елецкого полка бывший сержант Петров, рассказавший сказку о том, как вор ударил Петра I за то, что тот, с целью испытания, предложил ему ограбить казну (и предложил: «поедем к большому боярину — лучше у него взять, а не у государя»), а затем спас царю жизнь, разоблачив боярский заговор. За это Петров был «бит кнутом и с вырезанием ноздрей послан в Сибирь на житье вечно»***.

Единица, не связанная с системой, значения не имела и воспринималась как враждебная. Петр I писал сыну Алексею: «Я за мое отечество и людей, и живота своего не жалел и не жалею, то како могу тебя непотребного пожалеть»****.

* *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. С. 157.

** *Епифанов П. П.* Воинский устав Петра Великого // Петр Великий, М.; Л., 1947. С. 198.

*** Исторические бумаги, собранные К. И. Арсентевым // Сб. ОРЯС. 1872. Т. 9. С. 336.

**** Объявление розыскного дела о суде... на царевича Алексея Петровича... сего июня в 25 день, 1718. С. 4.

Существенной стороной организации этого типа культуры была ее включенность во временное развитие. Система строится как изменяющаяся по мере присоединения к ней новых звеньев. Это движение воспринимается как усовершенствование. Кроме оппозиции «старое — новое», в которой первое мыслится как плохое, неценное, а второе — как исполненное достоинства, существует представление о бесконечном усовершенствовании этого нового.

В разных системах этот прогресс может мыслиться различно: как подчинение личности — церкви, как усовершенствование системы законов или как распространение наук. Однако общим остается одно: прошедшее мыслится как хаотическое состояние единиц (ср. синтаксически не организованный набор слов), которые постепенно все более подчиняются правилам соединения их в целое, пока система не обнаруживает себя в чистом виде.

Так структура, прокламировавшая десемиотизацию и разрушение системы иерархической семантизации, пришла к не менее жесткой семиотизации, только иного типа: принципы культурной организации, прокламировавшие свободу от системности, приводили к созданию наиболее жестких систем бюрократического типа.

Внутренний код подобной культуры стремится к музыкально-архитектурному принципу, что особенно заметно в системе барокко. Интересно, что стремление строить словесные массы по музыкальному принципу, организуя их как своеобразные симфонии, проявляется в искусстве барокко до возникновения музыкальных симфоний. То, что *музыкальный принцип* и стал осознанным культурным фактом именно в словесном, а не в музыкальном искусстве, то есть там, где семантическое двуединство материала обнажало необычность такого построения, только невнимательному наблюдателю может показаться парадоксом.

Для этого же периода характерно стремление отождествить целое с организмом (например, государство с Левиафаном), поскольку именно в организме части получают значение лишь в совокупности, в отношении к целому.

III. Асемантический и асинтактический тип

Мы видели, что синтактический тип кода культуры не выполнил своей задачи десемантизации модели мира и, следовательно, не принес личности, запутанной усложняющимися социальными отношениями, чувства освобождения. Более того, поскольку эта, отдельная на уровне физиологии, личность в обеих системах за социальную единицу не признавалась, она все время находилась в двусмысленном положении: ее насущные, диктуемые каждодневной практикой, потребности или признавались низменными, унижительными, или вообще объявлялись несуществующими.

В исторически кризисные моменты, когда социальные институты дискредитированы и самая идея общества воспринимается как синоним угнетения, возникает система культуры, организующей основой которой является стремление к десемантизации. В европейской — в том числе и русской — культуре нового времени наиболее полным выражением этого культурного кода явилось Просветительство.

В отличие от семантико-символической структуры средневековья, оно исходило из представления, что наибольшей ценностью обладают те реальные вещи, которые не могут быть использованы в качестве знаков: не деньги, мундиры, чины или репутации, а хлеб, вода, жизнь, любовь.

В отличие от синтагматического кода эпохи абсолютизма, Просвещение исходило из того, что высшей реальностью обладает то, что не является частью, — не дробь, а целое. Существует то, что существует отдельно.

Таким образом, оба смыслообразующих принципа предшествующих культур входили в эту систему в негативном виде, как минус-компоненты.

Идеи Просвещения, положив в основу всей организации культуры оппозицию «естественное — неестественное», резко отрицательно относятся к самому принципу знаковости. Мир вещей — реален, мир знаков, социальных отношений — создание ложной цивилизации. Существует то, что является самим собою; все, что «представляет» что-либо иное, — фикция. Поэтому ценными и истинными оказываются непосредственные реалии: человек в его антропологической сущности,

физическое счастье, труд, пища, жизнь, воспринимаемая как определенный биологический процесс. Лишенными ценности и ложными оказываются вещи, получающие смысл лишь в определенных знаковых ситуациях: деньги, чины, кастовые и сословные традиции. Знаки становятся символом лжи, а высшим критерием ценности — искренность, обнаженность от знаковости. При этом основной тип знака — «слово», которое в предыдущей системе рассматривалось как первый акт божественного творения, становится моделью лжи. Антитеза «естественного — неестественного» является синонимичной оппозиции «вещь, дело, реалья — слово». «Словами» объявляются все социальные и культурные знаки. Назвать что-либо «словом» — означает уличить в лживости и ненужности. «Страшное царство слов вместо дел» — такова современная цивилизация по характеристике Гоголя*.

Пушкин произносит приговор всем видам политической организации (и самодержавию, и парламентской демократии) цитатой из «Гамлета»:

Все это, видите ли, *слова, слова, слова...*

Человек, запутанный в словах, теряет ощущение реальности. Поэтому истина — это точка зрения, не только вынесенная во внезнаковую (внесоциальную) сферу реальных отношений, но и противопоставленная *словам*. Носитель истины не только ребенок, дикарь — существа вне общества, но и животное, поставленное и вне языка. В повести Л. Н. Толстого «Холстомер» лживый социальный мир — это мир понятий, выраженных в языке. Ему противостоит бессловесный мир лошади. Отношение собственности — это лишь *слово*. Повествователь — конь рассказывает: «Тогда же я никак не мог понять, что такое значило то, что *меня* называли собственностью человека. Слова: моя лошадь, относимые ко мне, живой лошади, казались мне так же странны, как слова: моя земля, мой воздух, моя вода.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разно-

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1938. Т. 3. С. 227

образных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое <...> Про одну и ту же вещь они уславливаются, чтобы только один говорил — *мое*. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит *мое*, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какою-нибудь прямою выгодой*, но это оказалось несправедливым.

Многие из людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие <...> И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей *своими*. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас». «Деятельность людей <...> руководима словами, наша же — делом»**. Непонимание слов становится культурным знаком истинного понимания (ср. Аким во «Власти тьмы» Толстого). Слово — оружие лжи, сгусток социальности. Так возникает проблема внесловесной коммуникации, преодоления слов, которые разъединяют людей. В этом смысле интересно появление у Руссо интереса к интонации и паралингвистике (иногда интонационное начало отождествляется с эмоциональным и народным, а словесное — с рациональным и аристократическим). «*Toutes nos langues sont des ouvrages de l'art. On a longtemps cherché s'il y avait une langue naturelle et commune à tous les hommes; sans doute il y en a une, et c'est celle que les enfants parlent avant de savoir parler <...> ce n'est point le sens du mot*

* Вспомним, что, с точки зрения «средневековой» культурной системы, именно внезапная «прямая выгода» менее всего достойна была внимания.

** Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 3. С. 382, 383.

qu' ils entendent, mais l'accent dont il est accompagné. Au langage de la voix se joint celui du geste, non moins énergique. Ce geste n'est pas dans les faibles mains des enfants, il est sur leurs visages». «L'accent est l'âme du discours; il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole»²³.

Приведенная выше цитата из Толстого интересна еще в одном отношении: в ней подчеркивается условный, конвенциональный характер всех культурных знаков, от социальных установлений до семантики слов. Если для средневекового человека система значений имела предустановленный характер, а вся пирамида знаковых соподчинений отражала иерархию божественного порядка, то в эпоху Просвещения знак, воспринимаемый как квинтэссенция искусственной цивилизации, противопоставлялся естественному миру не-знаков. Именно в эту эпоху была обнаружена условность, немотивированность связи обозначаемого и обозначающего. Ощущение релятивности знака проникает очень глубоко в структуру культурного кода. В средневековой системе слово воспринимается как икон, образ содержания, — в эпоху Просвещения даже живописные изображения кажутся условными.

Из сказанного вытекало одно существенное свойство структуры культурного кода Просвещения: противопоставляя естественное социальному как существующее призрачному, он вводил понятие нормы и ее нарушения в многочисленных случайных реализациях.

Будучи значимыми именно потому, что они не являются знаками, вещи и человек в культуре Просвещения не заимствуют ценности и от синтагматических связей системы. Подлинно ценно в человеке и вещи то, что присуще им в состоянии отдельности: в вещи — ее материальные свойства, в человеке — его антропологические качества. Вступая в связь с другими людьми, входя в систему в качестве ее элемента, человек не приобретает, а теряет.

Руссо в «Об общественном договоре» писал:

«Supposons que l'état soit composé de dix mille citoyens. Le souverain ne peut être considéré que collectivement et en

* Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. 1791. V. 10. P. 108–109, 132.

corps; mais chaque particulier, et qualité de sujet, est considéré comme individu: ainsi le souverain est au sujet comme dix mille est à un; c'est-à-dire que chaque membre de liétet n'a pour sa part que la dix-millième partie de l'autorité souveraine, quoiqu'il lui soit soumis tout entier. Que le peuple soit composé de cent mille hommes, l'état des sujets ne change pas, et chacun porte également tout l'empire des lois, tandis que son suffrage, réduit à un cent-millième, a dix fois moins d'influence dans leur rédaction. Alors le sujet restant toujours un, le rapport du souverain augmente en raison du nombre des citoyens. D'où il suit que, plus l'état s'agrandit, plus la liberté diminue»*.

Высказывание Руссо очень характерно. Оно позволяет и ввести хороший технический критерий для отделения систем культуры с доминирующей семантикой от соответственных синтаксических: если ценным, возвышающим считается принадлежность к большинству, если значение индивида от этого возрастает, — мы имеем дело с синтаксической системой, в противоположном случае — семантической. Пьер Безухов в «Войне и мире» ищет истинного взгляда на мир в слиянии с большинством (народом), для Ломоносова величие неизменно будет сливаться с обширностью географического пространства. Представление о поэтичности огромного не случайно так органично войдет в оду эпохи классицизма.

Рыцарь же всегда выступает «в дружине мале», как говорит киевская летопись, — один против многих. Вступая в бой, он присоединяется к тем, кого меньше.

С точки зрения просветителя — наибольшим достоинством обладает Робинзон на необитаемом острове или Карл Моор, один, с кучкой разбойников, бунтующий против мира**. Одна-

* *Rousseau J.-J. Du Contrat social // Oeuvres complètes. Paris, 1824. V. 6. P. 81, 82.*

** Ср. то, что герой эпоса всегда выступает один против войска. В высшей мере этот признак, видимо, может быть отнесен к культуре буддизма. Ср. Дхаммапада: «Лучше жить одному. Нет дружбы с дураком. Ты, имеющий мало желаний, иди один и не делай зла, как слон в слоновом лесу». Цит. по русскому переводу: Дхаммапада / Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960. С. 115.

ко это не вариант семантической системы, так как личность здесь ничто не символизирует, представляя лишь самое себя.

Вариантом этой проблемы является вопрос о том, что обладает большей ценностью: победа или гибель. Культуры «синтаксического типа» поэтизируют победу. Торжество, апофеоз составляют обязательную концовку героического сюжета классицизма. Герои же «Песни о Роланде» или «Слова о полку Игореве» погибают или терпят поражение. Гибель неотъемлема от героизации и в «семантической» культурной модели романтизма. Декабрист А. Одоевский, направляясь утром 14 декабря 1825 г. на площадь, где должны были собраться восставшие, восклицал: «Умрем, ах, как славно мы умрем!»*. А декабрист А. Бестужев на следствии показывал: «Мы все без исключения несли себя на жертву отечеству»**.

В культуре Просвещения и эта оппозиция оказывается снятой. Просветитель выступает и как эгоист, и как альтруист одновременно («разумный эгоизм»). Все упреки проповедникам «разумного эгоизма» в себялюбии, отказе от общих идеалов или попытке представить их как самоотверженных идеалистов — Дон-Кихотов (Тургенев), борцов-подвижников (Некрасов) представляют собой перевод их позиции на языки других систем.

Освобождение от власти слов сочетается в культуре Просвещения с освобождением от господства целого над частью. Отдельный человек имеет самостоятельную ценность вне зависимости от того, кого он представляет (показательно, что Руссо относился отрицательно к самой идее представительства, считая, что суверенитет неотчуждаем).

Народ — только механическая сумма людей, и все свойства человечества можно изучить на человеке.

Любопытно отношение к народу: просветитель — борец за народ, но его тяготение к человеку из народа определяется тем, что он «такой же, как и я», а не тем, что «он — другой».

* Следственное дело о корнете конной гвардии кн. Одоевском // Восстание декабристов. Центральное архивное управление, 1926. Т. 2. С. 261.

** Следственное дело о штабс-капитане Александре Бестужеве // Там же. Т. 1. С. 454.

«Стать как народ» — означает «измениться, чтобы стать самим собой», а не «измениться, чтобы стать другим»; тяготение влиться в народные ряды, с одной точки зрения, это стремление присоединиться к тем, кто «другие» и «кого много», с другой — к тем, кто «такие же», но поработаны. Народ привлекателен угнетенностью, а не множеством, слабостью, а не силой.

Стремление к десемiotизации, борьба со знаком — основа культуры Просвещения. Из этого не следует, однако, что эта культура не является семиотической системой. Если бы это было так, то она была бы не особым типом культуры, а антикультурой и, разрушая другие способы хранения и передачи информации, не могла бы сама выполнять роль коммуникативной системы. Однако это не так. Следовательно, разрушая знаки предшествующих культур, Просвещение создает знаки разрушения знаков. Это подтверждается примером: Просвещение призывает вернуться от химер знакового мира к реальности естественной жизни, не изуродованной «словами». Сущность вещей противопоставляется знакам, как реальное — фантастическому. Однако этот «реализм» — особого типа. Поскольку окружающий писателя мир — мир социальных отношений, он объявляется химерой. Реален же тот человек, возведенный к своей сущности, который фактически не существует. Таким образом, действительность оказывается фантастически-нереальной, а высшая реальность — полностью исключенной из мира социальной действительности. «Не-знак» Просветителя оказывается знаком второй степени.

IV. Семантико-синтаксический тип

Европейское Просвещение XVIII в.* оказалось одной из наиболее мощных систем культуры нового времени. Однако,

* Для России следует говорить о Просвещении XVIII—XIX вв. — традиции его оказались живыми и для Герцена, и для Чернышевского, и для Толстого, и для народников; Достоевский боролся с ним как с современным противником; первый писатель, который поставил себя не в положение сторонника или противника Просвещения, а *вне его*, был Чехов.

разрушив синтактику, оно создало картину раздробленного мира, а выступив против семантики, — бессмысленного.

В европейской культуре конца XVIII — начала XIX в. эта картина мира отождествлялась с буржуазным обществом, возникшим после Великой французской революции конца XVIII в. Тем сильнее был порыв к созданию модели мира, которая представляла бы его осмысленным и единым. Это совпадает с тем взрывом идей историзма, диалектики, которые столь характерны для русской общественной мысли с конца 1820-х по 1840-е гг. Проблемы эти волнуют Пушкина начиная с «Полтавы», молодого Киреевского, Чаадаева, кружок Станкевича и выливаются в своеобразное явление русского гегельянства. «Примирение с действительностью» составляет крайнее, но закономерное выражение этих настроений.

Представление о мире как о некоторой последовательности реальных фактов, являющихся выражением глубинного движения духа, придавало всем событиям двойную осмысленность: семантическую — отношение физических проявлений жизни к их скрытому смыслу — и синтактическую — отношение их к историческому целому. Это стремление к осмысленности составляло основную черту культуры. Оно вторгалось не только в философию, но и в быт. Герцен вспоминал об этой эпохе: «Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтоб отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом; и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступавшая в разговор, философ не просто говорил с ними, но определял субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении»*.

Новая система представляла собой, с точки зрения структуры, синтез двух первых, и Герцен имел основание говорить о том, что «сочетание Гегеля с Стефаном Яворским <...> возможно, чем думают»**. Однако эта же система реабилитировала не мифическую, «философскую сущность» человека, а каждодневную реальность, видя в ней этап в становлении абсолюта. Бессмысленное само по себе стано-

* Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 20

** Там же. С. 28.

вилось осмысленным как момент общего развития. Мир распадался на систему — идеальную сущность — и материальное ее выражение в случайных для нее воплощениях. Это заставляло рассматривать в качестве существующих только те факты, которые имеют значение — семантическое и синтаксическое. При этом разные события, соотношенные с одним и тем же идеальным моментом в развитии духа, то есть имеющие одно значение, рассматривались как варианты одного исторического события. Таким образом, если средневековая система рассматривала мир как слово, то в семантико-синтаксической системе он получал черты языка.

Одним из основных вопросов этой социально-культурной системы был вопрос действительности.

Белинский писал Бакунину: «В горниле моего духа выработалось самобытно значение великого слова *действительность* <...> Я гляжу на действительность, столь презираемую прежде мною, и трепещу таинственным восторгом, сознавая ее разумность, видя, что из нее ничего нельзя выкинуть и в ней ничего нельзя похулить и отвергнуть»*. Отношение к действительности во взглядах московских гегельянцев 1840-х гг. очень близко к понятию плана выражения в языке в пост-соссюрианской терминологии: это система, выраженная в материальных фактах. С одной стороны, подразумевается снятие всего внесистемного, с другой — интерес к той материальной стороне знаков, которая для средневекового сознания — «оковы значения». Только через проникновение в организацию выражения можно постигнуть организацию содержания.

Из этого вытекали мысли о неслучайности, органической структурности фактов истории и о том, что всякое описание реальности в терминах предвзятой теории заранее обречено на неудачу — систему мира следует вывести из описания его структуры.

Однако именно это — представление о том, что внесистемный факт есть факт несуществующий, — создавало широкие возможности для «примирения» с насилием общего над

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1956. Т. 11. С. 282.

частным, истории и государства над человеком, особенно в условиях монархии Николая I. Именно по этой линии и начались первые протесты против характеризуемой системы. Белинский писал Боткину в 1840 г.: «Общее — палач человеческой индивидуальности»*.

Однако круг возможностей смены кодов культуры был исчерпан, и отход от одной какой-либо системы приводил к реставрации другой. Белинский поворачивал к Просвещению, когда писал: «Для меня теперь *человеческая личность* выше истории, выше общества, выше человечества»**.

Характерно, что системы, возникавшие в России середины XIX в. и имевшие целью создать более сложные модели мира, создавались как креолизация уже готовых культурных кодов. Так, эпохальное значение для России середины XIX в. имели попытки синтеза III и IV структур. Разные их модификации характерны и для революционных демократов, и для Льва Толстого.

Вместе с тем в творчестве Толстого и Достоевского поразному подготавливалось стремление начать *новый* цикл построения типов культуры. При этом были указаны и пути, по которым действительно пошли поиски XX в. Основой поисков делалось то, что прежде выступавшее как исходный элемент системы — природа человека — делалось ее результатом. Это решительно меняло характер применения семантического и синтаксического принципов. Семантический преобразался в представление о том, что «человеком» является класс, народ, человечество, а естественно данный человек — лишь признак этого структурного единства. Синтаксический заставлял рассматривать отдельного естественно данного человека как цепочку личностей, выдвигая проблему их соотношения и идентификации.

1970

* Там же. С. 539.

** Там же. С. 556.

Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия

Интерес к истории не был специфической чертой какого-либо одного из направлений в русской культуре XVIII в. Значимым было другое – природа этого интереса, специфика самого содержания понятия «история». Здесь наблюдалось значительное разнообразие, и мы допускаем ошибку, полагая, что всякий раз, когда в том или ином тексте нам встречаются слова «история» или «исторический», речь идет об одном и том же объекте. Еще большую ошибку допускаем мы, когда считаем, что этот объект идентичен тому, который мы обозначаем этим же словом. Между тем каждый тип культуры не только отбирает те факты и тексты, которые он считает «историческими»*, но и вырабатывает свое понятие истории.

Понятие истории органически связано со всем комплексом основных структурных принципов той или иной культуры. Одним из наиболее существенных при этом будет концепция времени.

Историческое время XVIII в. линейно. Идея циклического времени Джамбаттиста Вико, хотя и оказала частичное воздействие – через Вольнея – на Карамзина и, видимо, через

* Так, например, историческая память неспециалиста связывает с восстанием 14 декабря 1825 г. пять жертв, казненных на рассвете 13 июля 1826 г. Т6, что на площади погибло 1271 человек (в том числе 262 солдата мятежных полков, 903 человека «черни» и 19 «малолетних»), как это следует из донесения С. Н. Корсакова, обычно не запоминается как факт «неисторический».

Гердера — на Радищева, все же заметной роли в историческом сознании русского XVIII в. не сыграла, и мы ее оставляем в стороне. Однако в пределах линейного времени следует различать две концепции развития человечества. Первая рассматривает идеальное состояние человечества как исходную точку развития, а всю дальнейшую историю — как рассказ об ошибках и заблуждениях. С этой точки зрения история рисовалась как цепь трагических происшествий, все более удаляющих людей от исходного совершенства. Будущее могло в этом случае рисоваться как конечная гибель или как *возвращение* к истокам. Путь человечества как бы распадался на две половины траектории: первая — ложная — уводила от основ природы Человека и Общества, вторая — возвращала к ним. Будущее и прошедшее в этом случае сливались, а линейная траектория времени замыкалась в круг и останавливалась.

Такая концепция с той или иной степенью последовательности разделялась большинством просветителей. Исходя в своих рассуждениях из представления о врожденно доброй (или ни доброй, ни злой, но готовой под влиянием общественного воспитания к тому и другому) природе человека, они заключали, что ответственность за зло несет общество. Спасение мыслилось как возвращение к обществу, построенному на основах Природы и Философии. Нельзя не отметить, что основная историософическая схема в данном случае совпадала во многих чертах со средневеково-христианской концепцией. Там тоже предполагалось исходное прекрасное состояние человека, затмившееся в дальнейшем в результате первородного греха и повлекшее длинную цепь преступлений, именуемых историей. Искупление первородного греха открывало, с точки зрения ряда мистико-утопических учений средних веков (а в XVIII в. убеждений масонов), возможность не только индивидуального спасения, но и установления «царства божия на земле» — утопии повторения исходного блаженства в прекрасном конечном состоянии человечества, отменяющем и движение времени, и историю как таковую. Схема эта подвергалась последовательной секуляризации, благая творящая сила передавалась Природе, а момент падения связывался с цивилизацией, нарушением «общественного договора» или

появлением собственности (Мабли, «О происхождении неравенства» Руссо). Соответственно вера заменялась разумом: именно слабость Разума, невежество и простодушие человека Природы привели его к грехопадению рабства. Спасение же должен был принести тот же Разум.

Очевидный «сюжетный» параллелизм не сближал, однако, а резко противопоставлял христианскую и просветительскую концепции истории, превращая их в сознательных антагонистов. Именно на этой основе строилась в XVIII в. попытка полностью «человечески» мотивированной концепции истории.

Просветительская концепция допускала два варианта: «порча» исходно справедливого общества могла мыслиться и как мгновенный и однократный акт, и как результат многократных ошибок, вызванных «невежеством», исцеление социального зла рисовалось одним в облике столь же мгновенного возрождения природных прав человека — революции, другим — как следствие постепенного прозрения человечества под влиянием Разума и просвещения.

Из сказанного вытекает, что просветительская концепция истории допускала и радикальное, и умеренное политические истолкования. Это общеизвестно. Несколько более неожиданно то, что в конце XVIII в. она оказалась — особенно в руссоистском варианте — совместимой с весьма правыми политическими идеями. В 1793 г. Карамзин в статье «Нечто о науках, искусствах и просвещении» вынужден был выступить против «невежд», которые «под эгидою славного Женевского Гражданина злословят просвещение»*.

Идеи, которые Карамзин в 1793 г. имел в виду, в ту пору еще только складывались, оформление они получили в начале XIX столетия. На крайне правом фланге общественной мысли сложилась концепция, согласно которой история России представлялась как последовательная смена исходного благополучия и последующей «порчи». Гибельная цивилизация при этом отождествлялась с западным влиянием, а момент «падения» — с петровской реформой. «Какое несчастье, что Петр Первый нас обрил, а Шувалов заставил говорить этим

* Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1848. Т. III. С. 374.

нечестивым французским языком», — писал Растопчин Цицианову*.

Однако Петр I находился вне критики как один из наиболее значительных государей царствовавшей династии. Поэтому «архаисты» конца XVIII — начала XIX в. в отличие от славянофилов предпочитали отсчитывать время «порчи» не от петровской реформы, а от момента «французской заразы» — с середины XVIII столетия — и осуждать не европеизацию политического строя, не Петербург и «немецкую бюрократию» (как это делали славянофилы), а моды, щеголей и «Кузнецкий мост». При этом перенесение акцента на моды, а не на бюрократию, приводило, в частности, к тому, что в центре обличения оказывалась Москва, а не Петербург**.

В очевидном соответствии с основной концепцией истории находились и языковые идеи Шишкова***. Здесь также главенствует идея исходного совершенства (языкового), а затем «порчи» под влиянием искажающих воздействия извне****.

* Тихонравов Н. С. Гр. Ф. В. Растопчин и литература 1812 г. — В кн.: Тихонравов Н. С. Соч. М., 1898. Т. III. Ч. 1. С. 366.

** Ср. в «Мыслях вслух на Красном крыльце» Растопчина одновременно отрицательный отзыв о московских щеголях («отечество их на Кузнецком мосту, а царство небесное Париж») и обращение к «дубине Петра Великого» для того, чтобы «выбить дурь из дураков и дур» (Растопчин Ф. В. Соч. СПб., 1853. С. 10–11).

*** См.: Лотман Ю., Успенский Б. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва). Статья, публикация и комментарий Ю. Лотмана и Б. Успенского. // Труды по русской и славянской филологии, XXIV. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 168–254.

**** Влияние идей Руссо на развитие консервативных и реакционных доктрин в России не изучалось, однако оно представляет весьма интересную тему. Так, например, можно было бы показать связь между идеей военных поселений и «Проектом конституции для Корсики» Руссо, в котором утверждалось: «Настоящее воспитание солдата — обработка земли» (Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1960. С. 261). Нет сомнений в том, что Александр I в пору своих республиканских мечтаний внимательно читал этот трактат.

Параллелизм между леворадикальной руссоистской концепцией и сознательно антипросветительскими, «антифилософскими» идеями «архаистов» настолько очевиден, что возникает существенный вопрос: как могла просветительская концепция, отчетливо ориентированная на философские идеи XVIII в., совместиться с безусловно православным и ортодоксальным характером воззрений «архаистов» типа Шишкова? В рамках последних и «падение человека, и искупление его кровью Спасителя» имело вполне определенный и не поддающийся метафорическому истолкованию смысл. Как же он совмещался с изложенной выше культурологической концепцией?

Противоречие это было бы неразрешимо в пределах классических философских построений XVIII в., исходивших в своих рассуждениях из отдельной человеческой личности как рациональной модели человечества. Однако «архаисты» сделали значительный шаг вперед в сторону идей романтического века, положив в основу своих рассуждений народ, нацию как некоторую автономную и замкнутую в себе субстанцию, не разложимую механически на отдельных индивидов, а являющуюся как бы индивидом высшего порядка. Такое представление имело корни в идеях эпохи предромантизма. Истоки его можно усмотреть у Руссо в его учении об обществе (народе) как целостном Организме, составляющем единую Личность («Об общественном договоре») и в ряде высказываний Гердера, выдвинувшего понятие «национального склада каждого народа», которое он связал с традицией, «культурой» (обработкой земли) и просвещением и назвал «вторым рождением человека»*.

Таким образом, согласно представлению «архаистов», начальным состоянием нации было могущество, блеск, опирающиеся на чистоту нравов и верность традициям, а затем наступило время «порчи», падения, связанное с искажением основ народного характера. Решающее значение здесь придавалось языку как воплощению национального начала (эта идея также имела предромантический характер). Порча языка непосредственно связывалась с утратой веры и

* См.: Гердер И. Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 233, 244.

разложением нравов. Характерна игра слов, с помощью которой Растопчин выразил представление о связи французского языка в русском быту с утратой веры и *возвратом к язычеству*. В автобиографии «Жизнь Растопчина, описанная с природы в десять минут» (характерен карамзинизм «натура»!) он писал: «Меня обучали всякой мудрости и всем возможным языкам. Я стал язычником»*. Показательно, что в основном тексте, писанном по-французски (Растопчин всегда думал по-французски, что точно и зло подметил в «Войне и мире» Толстой, безошибочно уловивший в его сочинениях следы французских конструкций), последняя фраза отсутствует.

Особенно полно представления о языке как носителе национального начала были развиты Шишковым. Последнее определило в условиях резкого повышения внимания к этой проблеме, характерного для начала XIX столетия, сложность отношения современников к идеям Шишкова. Даже после того как лингвистическая несостоятельность их была доказана, они вызвали сочувствие не только у «архаистов» типа Грибоедова или Кюхельбекера, но и у Пестеля и Н. Тургенева**, а такой убежденный карамзинист, как Батюшков, записал о Шишкове: «Он прав, он виноват»***.

Третий тип исторической концепции, представленный в текстах конца XVIII — начала XIX в., отличался устремленностью в будущее: путь человечества представлялся как непрерывное восхождение от начального несовершенства к будущему благу.

В основе здесь лежала идея усовершенствования человека, также уходящая корнями в определенные философские течения XVIII в. Однако в данном случае речь шла о концепции, противоположной просветительской: говорилось об исконном несовершенстве (иногда даже эгоизме и порочности) природы человека и о последующем улучшении

* *Растопчин Ф. В.* Соч. С. 305; французский вариант — С. 315.

** Подробнее см.: *Лотман Ю., Успенский Б.* Споры о языке. С. 177, 246–247.

*** *Батюшков К. Н.* Соч. СПб., 1885. Т. II. С. 338.

ее под влиянием различных культурно-этических или религиозных воздействий, а также дисциплинирующего влияния государства.

Представления эти характеризовали и картезианскую мораль, и этику Юма. Глубокое воздействие они оказали и на этику русских масонов. Хотя официальная масонская мифология (отчасти в целях самозащиты, отчасти добросовестно заблуждаясь) стремилась примирить свою концепцию с догмами православия, между ними имелись два существенных расхождения во взглядах на судьбы человечества. Во-первых, в воззрениях на природу человека масоны скорее были манихеями. «Ветхий Адам» олицетворял в их представлениях исконную порочность человеческой природы. Если для просветителя обращение человека к совершенству мыслится как возвращение к истоку, то для масона оно приобретает черты трудного и мучительного пути *от* истоков (метафоры «узкого пути», восхождения на высокую гору, прохождения сквозь врата, т. е. смерти в старом качестве и возрождения в новом, распространенные в масонской среде, имели глубоко архаическую основу и повсеместно распространены в самых различных мифологических циклах). Для просветителя возрождение — момент освобождения от внешней коры социальных уродств, наслоившихся на благородную природу человека, для масона — процесс перерождения сущности человека под благотворным влиянием самовоспитания и под мудрым воздействием внешних руководителей, победа одной части души над другой.

Естественно, что просветительское преобразование человека мыслилось по преимуществу как мгновенное, поскольку оно было «естественным». Момент такого преобразования, в частности, запечатлел А. Иванов в картине «Явление Мессии». Он собрал на своем полотне рабов и богачей, апостолов и грешников, иудеев и эллинов в момент, когда им предстоит преобразиться в *людей как таковых*. Не случайно процесс работы художника был таков, что в облики каждого из изуродованных и обезображенных рабов он скрыл прообраз античного бога, а эскизы Христа делал с Аполлона Бельведерского*.

Однако, как мы видели, и просветительская модель обновления человечества могла допускать постепенное освобождение плодотворного ядра от извращенной коры. Хотя масонская идея преобразования была ориентирована на длительный и трудный путь, в определенных разновидностях она допускала чудо мгновенного изменения порочной природы человека. Однако это должно было быть именно чудо, поскольку оно совершалось *вопреки* природе человека (Христос Иванова был глубоко рационалистичен, поскольку он лишь будил этот образ бога, который был скрыт художником в глубинах персонажей картины; в этом смысле он совершал не большее чудо, чем то, на которое, например, надеялся Сен-Симон, обращаясь к своим современникам с проповедью «нового христианства»). Подобно тому как чудом алхимии московские розенкрейцеры 1780-х гг. надеялись отменить губительные законы экономики и уничтожить самую проблему бедности и богатства, с помощью таинств гомункулуса они рассчитывали искусственно создать лучшую породу человечества, смыкаясь с широким кругом утопических идей XVIII — начала XIX в. Путь этот был в русском масонстве побочным, привлекающим лишь единицы. Основная же масса русских масонов работала на поприще постепенного просвещения и усовершенствования себя и рода человеческого.

Второе догматическое расхождение масонов с ортодоксальным православием, расхождение, тщательно ими скрываемое, состояло в том, что как мыслители-утописты они чаяли наступления грядущего совершенства в посястороннем, земном мире. Именно это и было целью их «работы». Смыкаясь с учениями плебейских мистиков-утопистов XVII в. типа Якова Бёме или Ангела Силезского (весьма ими почитаемых), они жаждали царства

* См.: *Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. Труды по русской и славянской филологии. Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1962. Вып. 119. Ср.: «В Парном этюде работ Иванов пытается одеть в плоть живого человека эти античные головы; в одной из голов раба он даже сохраняет раздвоенный подбородок кентавра» (Алпатов М. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество. М., 1956. Т. 1. С. 253).*

божия на земле. Это и было для них и конечной целью, и моментом окончания истории.

Карамзин был многим обязан историческо-философской концепции масонов. Именно в этой школе он усвоил веру в прогресс и представление о культуре как о средстве улучшения людей. Однако в тому моменту, когда Карамзин осознал себя профессиональным историком, в его мыслях идея усовершенствования пережила значительную трансформацию. Он, как и Шишков, заменил «философскую» идею XVIII в., согласно которой народ — сумма отдельных людей, количественно умножающая свойства отдельного человека, представлением о народе как «национальной личности», не расторгимой на единицы. Это повлекло за собой мысль о том, что история — длительный путь восхождения народа по пути нравственного усовершенствования и «медленного одухотворения» (пользуясь более поздним выражением И. С. Тургенева). Утопические настроения раннего Карамзина к этому времени уже перегорели в огне скептицизма. Свирепые рыцарские утопии Павла I и философские утопии якобинцев (Карамзин сближал реакционный и революционный утопизм: «Что сделали якобинцы в отношении к республике, то Павел сделал в отношении к самодержавию: заставил ненавидеть злоупотребления оного»; в выражении о Павле I: «Он начал господствовать всеобщим ужасом» слово «ужас», как и в карамзинских описаниях парижских событий, калька французского «террор»)* заставили Карамзина навсегда усомниться в блистательных картинах конца исторического движения. История рисуется ему бесконечным процессом, таинственные цели которого скрыты от человека. Совсем в духе Л. Толстого периода «Войны и мира» Карамзин записал однажды: «Мы все как *муха на возу*: важничаем и в своей невинности считаем себя виновниками великих происшествий! — Велик тот, кто чувствует свое ничтожество — перед Богом!»* Таким образом, история представала перед Карамзиным как открытый и, с точки зрения отдельной личности,

* Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. СПб., 1914. С. 42.

иррациональный процесс. Отдельная личность переставала быть мерилем истории — им становился народ.

Выделив человека как решающую единицу социо-исторических построений, XVIII век обратил закономерное внимание к вопросу психологического механизма этой личности — родилось учение о страстях, столь занимавшее публицистов «философского столетия». Обращение к народу как единице истории столь же неизбежно поставило вопрос о принципах национальной психологии. В этом случае «страсти» были заменены той «тьмой» «обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу», которые, по словам Пушкина, дают ему «особенную физиономию»**. Обычаи, которые в XVIII в. бывали относимы к порождениям невежества, исчезающим при свете Разума, сделались предметом сочувственного внимания. С позиции «архаистов» вопрос этот решался просто: обычаи, противостоя гибельной «философии», являются носителями национальной традиции. С этим был связан призыв: *от моды к обычаю!*

Более сложным было положение Карамзина, убежденного в неотвратимости постоянного поступательного движения во всех сферах жизни: в быту и языке, культуре и нравственности (прошлое для него — все же «история веков варварства», как он писал Каподистрия)***. В 1818 г., выступая с торжественной речью в цитадели шишковизма — Российской Академии, Карамзин всю ее посвятил идее непрерывности поступательного движения истории. В сфере языка он отметил закономерность «перемен, необходимых по естественному, беспрестанному движению живого слова к дальнейшему совершенству, движению, которое пресекается только в языке мертвом», в обществе — непрерывность изменений лица культуры («вкус изменяется в людях и в народах»), сведя все к процессу нравственного усовершенствования людей и народов: «И жизнь наша, и жизнь империй должны содействовать раскры-

* Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. СПб., 1862. Ч. 1. С. 197.

** Пушкин А. С. Полн. собр. соч., 1949. Т. XI. С. 40.

*** Карамзин Н. М. Неизданные сочинения и переписка. С. 134.

тию великих способностей души человеческой: здесь все для души, все для ума и чувства»*.

Сочетание идеи прогресса с представлением о ценности традиции и обычая составляло трудность, окончательного решения которой Карамзин так и не нашел. Одной из попыток было противопоставление в человеке личного (человек как целое) национальному (человек как часть). В первом отношении — к этой сфере Карамзин относил область сознательного и рационального — человек более свободен от влияния «обычаев, поверий, привычек», власть которых над ним проявляется бессознательно и независимо от его индивидуальности (мысль, также близкая к толстовской!). «Сходствуя с другими европейскими народами, мы разнствуем с ними в некоторых способностях, обычаях, навыках, так, что хотя и не можно иногда отличить россиянина от британца, но всегда отличим россиян от британцев: во *множестве* открывається *народное*», — говорил он в том же 1818 г.**

Интересной в этом отношении была попытка перенести обычаи из сферы прошлого и неподвижного в область постоянно меняющегося и будущего. Утверждая в обращении к Александру I, что не конституция, а уклад жизни гарантирует народам свободу, он призывал к утверждению правды в повседневном строе жизни: «Тогда родятся обычаи спасительные; правила, мысли народные, которые лучше всех бранных форм удержат будущих государей в пределах законной власти»***. Соединение понятия «обычай» с представлением о чем-то, чему еще предстоит родиться, показалось бы абсурдным не только Шишкову.

Вопросы о соотношении личного и надличностного в историческом движении, о силах, которые стоят за кулисами исторического процесса, и многие другие не обсуждались в эту пору с такой полнотой и страстностью, как в уже приближавшуюся эпоху романтизма. Однако, упрощая наши

* Карамзин Н. М. Соч. Т. III. С. 644, 646, 654.

** Там же. С. 650. Курсив Карамзина.

*** Карамзин Н. М. Записка о древней и новой России. С. 48.

представления о решении вопросов исторического развития в сознании людей конца XVIII — начала XIX в., мы невольно обедняем и самое понятие историзма.

К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)

Выход изучения литератур за пределы национального материала был связан с мифологической школой и индоевропейским языкознанием. Импульсом явилось обнаружение поразительных фактов совпадений, наблюдавшихся на самых разных уровнях между текстами, общность между которыми до этого даже не предполагалась. В дальнейшем все сменяющие друг друга школы («школа заимствований», культурно-историческая, марровско-стадиальная и др.) посвящали свои усилия все тому же вопросу: объяснению совпадений имен, мотивов, сюжетов, образов в произведениях культурно и исторически отдаленных литератур, мифологий, народно-поэтических традиций. Эта же проблема остается в центре современных исследований. Итоговой для более чем полуторавековых поисков может считаться концепция, получившая наиболее четкое выражение в трудах В. М. Жирмунского и Н. И. Конрада.

В этих работах вопрос о сравнительном изучении литературы отлился в четкие методологические формы: проведено различие между генетическими и типологическими сближениями как текстов, так и их отдельных элементов. Причем в основу положена идея стадиального единства человеческой культуры. Именно в этом стадиальном единстве, идея которого была выдвинута еще Тейлором, видится возможность реализации гетевского замысла «всемирной литературы». В стадиальном единстве усматривается принципиальное условие, делающее возможным и типологические сопоставления, которые производит исследователь, и историко-культурные «влияния» и «заимствования», которые он изучает. Когда

Н. И. Конрад говорит о японской рыцарской культуре или китайском ренессансе, он имеет в виду, что всемирно-исторические стадии культурного развития порождают в самых отдаленных культурных ареалах типологически сходные явления. «Однако, — отмечает В. М. Жирмунский, — при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о социально-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а, следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между отдельными участками»*.

Предпосылкой таких взаимодействий является сочетание стадияльного единства и «неравномерности, противоречия и отставания», характеризующих, как утверждает В. М. Жирмунский, «развитие классового общества» в условиях «неравномерностей единого социально-исторического процесса»**. Опираясь, с одной стороны, на известное положение К. Маркса о том, что «промышленно более развитая показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего»***, а, с другой, на положение акад. А. Н. Веселовского о «встречных течениях» как условия всякого культурного влияния, В. М. Жирмунский формулирует положение о том, что всякое внешнее влияние представляет лишь ускоряющий фактор имманентного литературного развития.

Изложенные выше краткие положения не только представляли в свое время значительный шаг вперед в сравнительном изучении культур, но и поныне сохраняют свою ценность. Это не означает, однако, что ограничиться ими на

* Жирмунский В. М. Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Запад и Восток. Л., 1979. С. 20.

** Там же.

*** Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 23. С. 9.

современном этапе развития науки представляется возможным.

Прежде всего следует отметить, что за пределами внимания исследователей оказывается обширный круг фактов, в которых импульсом к взаимодействию оказывается не сходство или сближение (стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и проч.), а различие. Можно назвать лишь две возможных побудительных причины, вызывающие интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить: 1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности*; 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности. Первое можно определить как «поиски своего», второе — как «поиски чужого». Сравнительное изучение культур до сих пор несет на себе отпечаток своей индоевропейской и мифологической «прародины», что сказывается во всей технике выискивания элементов одинаковости. Конечно, гораздо эффектнее увидеть сходство мотивов между иранскими и кельтскими сказаниями, чем обратить внимание на тривиальный факт различия между ними. Однако когда мы делаем следующий шаг к построению не просто стадиально-параллельных, но имманентно автономных историй отдельных культур, а ставим перед собой задачу создания истории культуры человечества, такой отбор материала невольно подталкивает нас к ничем не доказанному выводу о том, что именно эти схождения и скрепляют разнородный материал в единое целое.

Конечно, нельзя сказать, чтоб вопрос о взаимовлиянии разнородных элементов не привлекал внимания. Еще В. Шкловский и Ю. Н. Тынянов обратили внимание на изменение функции текстов в процессе усвоения их чужеродной культурой и в связи с этим на то, что процесс воздействия текста связан с его трансформацией. Из этого вытекало, что даже внутри одной и той же культуры для того, чтобы стать активным участником в процессе литературной преем-

* Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257.

ственности, текст должен из знакомого и «своего» превратиться, хотя бы условно, в «незнакомый» и «чужой».

После того, как Д. Дюришин показал, что между взаимодействием различных текстов внутри национальной литературы и текстами разных литератур, с точки зрения механизма контакта*, существенной разницы нет, значимость этих положений с точки зрения компаративистики сделалась очевидной.

Большое число конкретных сравнительных исследований строится именно на изучении трансформаций и структурных сдвигов тех или иных текстов и литературных явлений в процессе их усвоения другой традицией. Так что в этом смысле вопрос не нов. Однако в теоретическом отношении он все еще далек от выяснения.

Сформулированное Д. Дюришиным положение, тесно связанное с общими работами по теории текста, имеет весьма важное значение**. Мы постараемся дальше показать, что оно может быть значительно расширено, так, чтобы в него вошли все виды творческого мышления, от актов индивидуального сознания до текстовых взаимодействий глобального масштаба.

Однако прежде чем подойти к этой проблеме, необходимо рассмотреть тот аспект, под которым вопрос хотелось бы подвергнуть изучению. До сих пор в центре внимания исследователей находился вопрос условий, при которых влияние текста на текст делается возможным. Нас будет интересовать другое: почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст делается необходимым. Этот вопрос может быть поставлен и иначе: когда и в каких условиях «чужой» текст необходим для творческого развития

* Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 65.

** Даже краткое перечисление общих работ по теории текста здесь невозможно из-за их многочисленности. Для Д. Дюришина и его концепции ближайшее значение имеют труды Я. Мукаржовского и М. Бакоша, а также работы словацких исследователей группы Ф. Мико.

«своего» или (что то же самое) контакт с другим «я» составляет неизбежное условие творческого развития «моего» сознания. Всякое сознание включает в себя способность к логическим операциям, т. е. к трансформации некоторых исходных высказываний в соответствии с определенными алгоритмами, и элементы творческого мышления. Это последнее связано со способностью трансформировать исходные высказывания некоторым однозначно не предсказуемым образом. Существенную роль здесь играют аналоговые механизмы. Однако существенно подчеркнуть, что эти аналогии должны быть такого рода, который исключал бы однозначную их алгоритмизацию. Вместе с тем, нельзя сказать, что аналоговый механизм будет иметь здесь вероятностный характер. Целый ряд соображений говорит против такого предложения. Укажем хотя бы на принципиальную однократность этих интеллектуальных операций и, следовательно, несовместимость со статистическим моделированием, что делает разговор о вероятностном моделировании беспредметным. Речь, видимо, должна идти об «условной эквивалентности» (значение этого понятия мы определим ниже), которая входит в данный аппарат аналогии.

Всякое сознание, видимо, включает в себя элементы и того и другого мышления. Однако можно предположить, что научное мышление характеризуется преобладанием логических структур, художественное — творческих, а бытовое сознание расположится где-то посередине этой оси.

Исследование психологических механизмов творческого сознания лежит вне пределов нашей компетенции. Для целей, которые мы перед собой ставим, вполне достаточно ограничиться некоторым общим кибернетическим моделированием интересующей нас ситуации.

Творческим сознанием мы будем именовать интеллектуальное устройство, способное выдавать новые сообщения. Новыми же сообщениями мы будем считать такие, которые не могут быть выведены однозначно при помощи какого-либо заданного алгоритма из некоторого другого сообщения. При этом в качестве такого исходного сообщения может выступать и текст на каком-либо языке, и текст на языке-объекте, т. е. действительность, рассмотренная как текст.

Рассмотрим несколько случаев с тем, чтобы прояснить исходные точки нашего рассуждения.

Предположим, что мы имеем коммуникационную систему, которая состоит из передающего (адресанта) — A_1 , принимающего (адресата) — A_2 и передаваемого текста (сообщения) T . При этом A_1 и A_2 пользуются одним и тем же кодом K . Очевидно, что сообщение, которое передает A_1 , будет, если отвлечься от разных видов шума, неизбежных в реальности, но которыми мы пренебрегаем в идеальной модели, полностью идентично сообщению, полученному A_2 .

Несколько видоизменим опыт: предположим, что A_1 и A_2 пользуются разными кодами K_1 и K_2 , но что коды эти образуют взаимно-однозначное соответствие, то есть K_2 можно рассматривать как трансформацию K_1 по некоторым сформулированным алгоритмам, и наоборот. В этом случае текст T_1 , переданный A_1 , не будет идентичным T_2 , полученному A_2 . Однако мы не будем считать T_2 новым текстом, т. к. при обратной передаче его от A_2 к A_1 мы получим исходный текст T_1 .

Однако если иметь в виду не идеальные, а реальные случаи, а также оставить в стороне сообщения на искусственных языках, то случай полной идентичности кодов передающего и принимающего представляется почти невероятным. Любое кодирующее устройство представляет собой не нечто одноуровневое, а сложную иерархию, куда входят не только общие субкоды, но и частные, групповые и строго индивидуальные. Сложная совокупность всех уровней кодирования, включающая такие понятия, как объем памяти, и, следовательно, весь опыт предшествующего интеллектуального «обучения системы», образует семиотическую личность. Следовательно, чтобы переданный A_1 T был дешифрован A_2 без каких-либо потерь и сдвигов, необходимо, чтобы они составляли в семиотическом отношении одну личность.

Такого рода коммуникации играют существенную роль в жизни человеческого общества. Они ориентированы на передачу идентичных сообщений и связаны с культурными усилиями по созданию единого для всего коллектива языка и максимальной однозначности взаимопонимания. В этом же направлении работает вся структура метаязыков данной

культуры. Вся эта система обслуживает внутренние коммуникации культурного коллектива и обеспечивает некоторый уровень взаимопонимания между его членами.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что усилия по адекватности взаимопонимания составляют лишь одну из двух главных тенденций коммуникативного механизма культуры. Наряду со стремлением к унификации кодов и максимальному облегчению взаимопонимания между A_1 и A_2 в механизме культуры работают и прямо противоположные тенденции. Не требует доказательств, что все развитие культуры связано с усложнением структуры личности, индивидуализацией присущих ей кодирующих информацию механизмов. Процесс этот, бурно протекающий в эпохи наибольшего развития и усложнения социокультурной жизни, требует еще объяснения.

Социокоммуникативные трудности, связанные с индивидуализацией внутренних семиотических структур отдельной личности, очевидны. Резкое понижение коммуникативности, создающее ситуацию, при которой взаимопонимание между отдельными личностями затрудняется вплоть до полной изолированности, составляет, бесспорно, социальную болезнь. Вытекающие из этой ситуации многочисленные общественные и личные трагедии не нуждаются в перечислении. Все это очевидно и хорошо согласуется с исходными положениями классической теории информации, считающей всякое изменение сообщения в процессе передачи вредным искажением, результатом вторжения шума в канал, следствием не теоретической модели коммуникации, а ее технически несовершенной реализации.

Однако представление, согласно которому мы имеем здесь дело с побочным и паразитарным эффектом, противоречит всей истории культуры, которая убеждает нас в том, что индивидуализация кодов является столь же активной и постоянно действующей тенденцией, как и их генерализация.

Более того, в данном случае мы, видимо, сталкиваемся с более общей тенденцией развития.

Рассматривая биологическую функцию размножения и эволюцию ее механизмов в ходе биологического развития, мы обнаруживаем параллелизм с отмеченными выше процес-

сами. На низших ступенях эволюционной лестницы размножение осуществляется с помощью деления, и, следовательно, исходный способ обладает предельной простотой и доступностью. В дальнейшем возникают половые классы, и для оплодотворения требуется наличие другого*, что сразу же затрудняет ту физиологическую функцию, безусловная необходимость которой для продолжения жизни, казалось бы, должна требовать предельной ее простоты и гарантированности. Следующий, еще докультурный, широко представленный в зоологических сообществах этап заключается во введении избирательности: пригодной к продолжению рода оказывается не любая особь из противоположного полового класса, а какая-либо ограниченная группа или строго выделенная единица. В результате все возрастающего числа запретов еще в животном мире возникает сложное семиотическое понятие любви, которое в ходе культурного развития подвергается чрезвычайному опосредованию. Многие тома можно было бы посвятить тому, с помощью каких механизмов культура усложняет функцию размножения, часто создавая ситуацию практической ее невозможности (идеал платонической любви, рыцарский кодекс любви, мистический эротизм ряда средневековых сект и проч.). Как и в случае с коммуникацией, мы сталкиваемся с процессом прогрессирующего усложнения, приходящего в противоречие с исходной функцией. По каким-то причинам оказывается важным делать то, что необходимо сделать, не самым простым, а наиболее сложным образом.

Если вернуться к коммуникационным процессам, то следует обратить внимание на еще один аспект. Не только усложнение K_1 и K_2 затрудняет однозначность взаимопонимания. В процессе культурного развития постоянно усложняется семиотическая структура передаваемого сообщения, и

* Мы даем лишь грубо приближенную картину. На самом деле формуле «другой из другого полового класса» предшествует просто требование «другого»: половой класс еще один, но для размножения требуется предварительное слияние с другой особью, хотя половые отличия между ними еще отсутствуют.

это также ведет к затруднению однозначной дешифровки. Если выстроить в последовательности нарастания сложности текстовой структуры цепочку: *сообщение знаками уличной сигнализации — текст на естественном языке — глубокое создание поэтического таланта*, то очевидно, что первое может быть *только однозначно* понято получателем сообщения, второе ориентировано на однозначное («правильное») понимание, но *допускает* случаи *двусмысленности*, а третье в принципе *исключает* возможность *однозначности*. Мы снова сталкиваемся с коммуникативным парадоксом. Текст, представляющий наибольшую культурную ценность, передача которого должна быть высоко гарантирована, оказывается наименее приспособленным для передачи.

Имеем ли мы во всех этих случаях дело с «техническим несовершенством» системы? Получает ли система как таковая какую-либо выгоду от трудности в понимании наиболее ценных текстов или культурных запретов на половую функцию?

Вопросы эти, как кажется, получают удовлетворительный ответ, если мы обратим внимание на то, что передача сообщения — не единственная функция как коммуникативного, так и культурного механизма в целом. Наряду с этим они осуществляют выработку новых сообщений, то есть выступают в той же роли, что и творческое сознание мыслящего индивида.

Представим себе, что T_1 не просто подлежит трансляции от A_1 к A_2 по каналу связи, а должен быть подвергнут переводу с языка L_1 на язык L_2 . Если между этими языками существует отношение однозначного соответствия, то получившийся в результате перевода T_2 нельзя считать новым текстом. Его вполне можно будет охарактеризовать как трансформацию исходного текста в соответствии с заданными правилами, а T_1 и T_2 могут оцениваться как две записи одного и того же текста.

Представим однако, что перевод должен осуществляться с языка L_1 на язык L' , между которыми существует отношение непереводимости. Элементам первого нет однозначных соответствий в структуре второго. Однако в порядке культурной конвенции, стихийно исторически сложившейся или установленной в результате специальных усилий, между структурами

этих двух языков устанавливаются отношения условной эквивалентности. Подобные случаи в реальном культурном процессе представляют закономерное и регулярное явление. Все случаи межжанровых контактов (например, хорошо всем знакомые экранизации повествовательных текстов) являются частными реализациями этой закономерности.

Рассмотрим именно этот случай, поскольку непереводаемость здесь будет совершенно очевидной, а настойчивые попытки, несмотря на это, осуществлять переводы такого типа у всех в памяти.

Сопоставляя язык киноповествования с нарративными словесными структурами, мы обнаруживаем глубокое различие в таких коренных принципах организации, как условность/иконичность, дискретность/континуальность, линейность/пространственность, которые полностью исключают возможность однозначного перевода. Если в случае языков с однозначным соответствием тексту на одном языке может соответствовать один и только один текст на другом языке, то здесь мы сталкиваемся с некоторой областью интерпретаций, в пределах которой заключено множество отличных друг от друга текстов, из которых каждый в равной мере является переводом исходного. При этом очевидно, что если мы осуществим обратный перевод, то ни в одном случае мы не получим исходного текста. В этом случае мы можем говорить о возникновении новых текстов. Таким образом, механизм неадекватного, условно-эквивалентного перевода служит созданию новых текстов, то есть является механизмом творческого мышления.

Неадекватность языка, на котором A_1 кодирует сообщение, и того, с помощью которого A_2 осуществляет декодировку, что является неизбежным условием всякой реальной коммуникации, может быть рассмотрена в свете двух идеальных моделей. Первая будет иметь целью циркуляцию в данном коллективе уже имеющихся сообщений. С этой позиции идеальным будет тождество кодов K_1 и K_2 , и все различия между ними будут трактоваться как вредный шум. Вторая имеет целью выработку в процессе коммуникации новых сообщений. С этой точки зрения разница между кодами будет

полезным и работающим механизмом. Однако этот механизм по своей природе базируется на структурных парадоксах.

Основной из них состоит в следующем: минимальным устройством, способным генерировать новое сообщение, является некоторая коммуникативная цель, состоящая из A_1 и A_2 . Для того, чтобы акт генерирования имел место, необходимо, чтобы каждый из них был самостоятельной семиотической личностью, т. е. замкнутым, структурно организованным семиотическим миром, с индивидуализированными иерархиями кодов и структурой памяти. Однако, чтобы коммуникация между A_1 и A_2 вообще была возможна, эти различные коды в определенном смысле должны представлять единую семиотическую личность. Тенденции к растущей автономии элементов, превращению их в самодовлеющие единицы и к столь же растущей их интеграции и превращению в части некоего целого и взаимоисключают, и подразумевают друг друга, образуя структурный парадокс.

В результате такого построения создается уникальная структура, в которой каждая часть одновременно есть и целое, а каждое целое функционирует и как часть. Структура эта с двух сторон открыта непрерывному усложнению — внутри себя она имеет тенденцию все свои элементы усложнять, превращая их в самостоятельные структурные узлы, а в тенденции — в семиотические организмы. Извне она непрерывно вступает в контакты с равными себе организмами, образуя с ними целое более высокого уровня и превращаясь в часть этого целого.

Такая структура складывается в двух вариантах. С одной стороны, мы имеем дело с реальными человеческими коллективами, в которых каждая отдельная единица имеет тяготение к превращению себя в самодовлеющий и неповторимый личностный мир и одновременно включается в иерархию построений более высоких уровней, образуя на каждом из них групповую социосемиотическую личность, которая, в свою очередь, входит в более сложные единства как часть. Процессы индивидуализации и генерализации, превращения отдельного человека во все более сложное целое и во все более дробную часть целого протекают параллельно.

С другой стороны, таким же образом строится всякий художественный текст (в несколько менее выраженном виде эта закономерность действительна и для всякого нехудожественного текста). Каждая его часть имеет тенденцию в процессе развития искусства усложняться, образуя некоторое замкнутое целое, и интегрироваться с другими структурами того же уровня, входя как часть в более сложные целостные образования.

Процесс этот действен на двух уровнях. На уровне текста он может быть проиллюстрирован, с одной стороны, явлением циклизации: новеллы срастаются в романы, романы — в серии типа «Человеческой комедии» Бальзака или «Ругон-Маккаров» Золя (возможны серии самых различных типов, в частности, образуемые на издательском уровне и тем не менее являющиеся для читателя вполне реальными целостностями). С этой точки зрения, возникновение понятий типа «проза “Отечественных записок” 1860-х гг.» или «проза “Нового мира”» является безусловной историко-литературной текстовой реальностью (хотя может и не быть таковой для автора, для которого факт публикации в том или ином издании может иметь случайный характер). Еще более явен этот процесс в поэзии, в которой явления цикла, сборника (с такими характерными признаками единого текста, как, например, композиция), превращение всего творчества того или иного поэта, группы поэтов, поэтов целой эпохи в единый текст — явления хорошо известные.

Одновременно протекает противоположный процесс: чем обширнее роман, тем структурно более замкнута в себе глава, чем глобальнее циклизация в поэзии, тем весомее стих, слово, фонема. Искусство XX века с его предельной глобализацией текста (текстовый «контрапункт» эпохи) и столь же далеко зашедшей атомаризацией значимых единиц текста, их абсолютизацией и самодовлеющей самодостаточностью — яркий тому пример.

Однако этот же процесс протекает и на уровне кодов: каждый текст многократно кодируется (двукратное кодирование — минимальная структура). Конфликт смыслообразования возникает уже не между отдельными текстовыми

образованиями, а между языками, реализуемыми в тексте. Волны синкретизации различных искусств — от синкретических действий в архаических обществах до современного звукового кино, «изобразительной» поэзии и проч., с одной стороны, и предельной отделенности и самодостаточности отдельных видов искусств, образование таких замкнутых в своих законах жанров, как вестерн или детектив, с другой, иллюстрируют двунаправленность этого процесса.

Структурный параллелизм текстовых и личностных семиотических характеристик позволяет нам определить текст любого уровня как семиотическую личность, а личность на любом социокультурном уровне рассматривать как текст.

Смыслообразование не происходит в статической системе. Для того, чтобы акт этот сделался возможным, в коммуникативную систему A_1, A_2 должно быть введено некоторое сообщение. В равной мере для того, чтобы некоторый биструктурный текст начал генерировать новые смыслы, он должен быть включен в коммуникативную ситуацию, в которой возник бы процесс внутреннего перевода, семиотического обмена между его подструктурами. Из этого вытекает, что акт творческого сознания — всегда акт коммуникации, т. е. обмена. Творческое сознание можно, в этом свете, определить как такой акт информационного обмена, в ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое. Творческое сознание невозможно в условиях полностью изолированной, одноструктурной (лишенной резерва внутреннего обмена) и статической системы.

Из этого положения вытекает ряд выводов, существенных для сравнительного изучения культур и культурных контактов.

Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притока текстов извне. Причем это «извне» само по себе имеет сложную организацию: это «извне» данного жанра или определенной традиции внутри данной культуры, и «извне» круга, очерченного определенной метаязыковой чертой, делящей все сообщения внутри данной культуры на культурно существующие («высокие», «ценные», «культурные», «исконные» и проч.) и культурно несуществующие,

апокрифические («низкие», «неценные», «чужеродные» и проч.). Наконец, — это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает «другого» — партнера в осуществлении этого акта.

Это вызывает к жизни два встречных процесса: с одной стороны, нуждаясь в партнере, культура постоянно создает собственными усилиями этого «чужого», носителя другого сознания, иначе кодирующего мир и тексты. Этот создаваемый в недрах культуры — в основном по контрасту с ее собственными доминирующими кодами — образ экстериоризируется ею вовне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры. Характерным примером могут служить этнографические описания европейцами «экзотических» культур (куда в определенные моменты истории попадает и русская) или описание Тацитом быта германцев. С другой стороны, введение внешних культурных структур во внутренний мир данной культуры подразумевает установление с нею общего языка, а это, в свою очередь, требует их интериоризации. Для того, чтобы общаться с внешней культурой, культура должна интериоризировать ее образ внутрь своего мира. Процесс этот неизбежно диалектически противоречив: внутренний образ внешней культуры обладает языком общения с культурным миром, в который он инкорпорирован. Однако именно эта коммуникативная легкость связана с утратами определенных, и часто наиболее ценных как стимуляторы, качеств копируемого внешнего объекта. Приведем пример: поэтическое явление Пушкина было воспринято литературой и читателем начала 1820-х гг. как нечто небывалое и новаторское. Освоение этого явления потребовало создания в читательском сознании «образа Пушкина». Образ этот стал в дальнейшем самостоятельным фактом литературы. Находясь между Пушкиным как реальным и динамическим литературным явлением и читательским сознанием, он играл двоякую роль: истолковывал и «переводил» мир Пушкина, т. е. способствовал пониманию, и упрощал, снимая все новое, динамическое и в него не укладывающееся, т. е. порождал непонимание. Этот «двойник»

Пушкина не был статичен: реальное творчество и жизненное поведение поэта его постоянно, хотя он этому и сопротивлялся, трансформировали. Но и он влиял на поведение и творчество реального Пушкина, заставляя его часто вести себя «как Пушкин». После смерти поэта этот образ проявил чудовищную способность к росту и выдающуюся культурную активность.

Двойственная роль интериоризированного образа, от которого требуется, чтобы он был переводим на внутренний язык культуры (т. е. не был бы «чужим») и был «чужим» (т. е. не был бы переводим на внутренний язык культуры), порождает коллизии большой сложности, а порой и отмеченные печатью трагизма. Так, проблема контрверзы Россия – Запад породила тип русского западника. Эта фигура во внутренней культурной коллизии играла роль «представителя» Запада. О ней судили в соответствии со своим пониманием Запада, и о Западе судили, глядя на западников. Но русский западник был очень мало похож на реального человека Запада своей эпохи и, как правило, очень плохо знал Запад: он конструировал его по контрасту с наблюдаемой им русской действительностью. Это был идеальный, а не реальный Запад. Не случайно славянофилы и другие традиционалисты и сторонники национальной самобытности часто были людьми, получившими образование в немецких университетах, моряками-англоманами, как Шишков, Шихматов-Ширинский, дипломатами, всю жизнь прожившими за границей, как Тютчев или Константин Леонтьев, а некоторые русские сторонники западного просвещения никогда не бывали в Европе, как Пушкин, или, попав в нее, оказывались ей совершенно чужды, как Белинский. Столкновение русского западника с реальным Западом, как правило, сопровождалось столь же трагическим разочарованием, как и столкновение их противников с реальной русской действительностью. И тем не менее культурное переживание Россией запредельного культурного контекста невозможно без таких явлений в ее внутренней структуре.

Существенную сторону культурного контакта имеет наименование партнера, которое равнозначно включению его в «мой» культурный мир, кодирование «моим» кодом и опреде-

ление его места в моей культуре мира. По аналогии могут рассматриваться идентификация определенных жанров чужой литературы с привычными жанровыми представлениями, дешифровка чужого культурного поведения в системе привычных кодов или условное отождествление различных литературных форм (например, установление относительной адекватности русского и французского александрийского стиха при взаимных переводах поэтических текстов).

Однако возможно и противоположное: переименования себя в соответствие с наименованием, которое мне дает внешний партнер по коммуникации. Подобные явления характерны для полемики: кличка, полемически даваемая противником, узурпируется и включается в «свой» язык, соответственно теряя уничижительную и приобретая положительную оценку. Всякая полемика требует общего языка между противниками — в данном случае таким языком становится язык противника, но одновременно он подвергается культурной аннексии, что влечет за собой семиотическое обезоруживание другой стороны. Так, например, самоназывание школы Белинского «натуральная школа» было изобретено «Северной пчелой» Булгарина и использовалось сначала как унижающая кличка*. В ходе полемики противники обменялись оружием, и кличка сделалась лозунгом (ср.: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы ...» А. Блока). Явление это хорошо известно в истории этнонимов.

И история культурного самоопределения, номинации и очерчивания границ субъекта коммуникации, и процесс конструирования его контрагента — «другого» — являются одной из основных проблем семиотики культуры. Однако необходимо подчеркнуть самое главное: динамизм сознания на любых культурных его уровнях требует наличие другого сознания, которое, самоотрицаясь, перестает быть «другим», в такой же мере, в какой культурный субъект, создавая новые тексты в процессе столкновения с «другим», перестает быть собою. Разделить взаимодействие и имманентное развитие

* *Мордовченко Н. В.* Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950. С. 225.

личностей или культур можно только умозрительно. В реальности это диалектически связанные и взаимопереходящие стороны единого процесса.

Представление о том, что тот или иной текст усваивается из внешнего контекста потому, что он оказался исключительно своевременным с точки зрения имманентного развития данной литературы, широко распространено. Оно питается соображениями двоякого порядка. С одной стороны, исторический процесс, рассматриваемый с провиденциалистской или финалистической точки зрения, мыслится как направленный к некоторой определенной, известной исследователю точке. Само предположение о том, что он мог иметь в себе какие-то коренные возможности иного типа, оставшиеся нереализованными, не допускается. С этой точки зрения можно считать, что, например, русская литература еще при своем зарождении имела единственную возможность: прийти в XIX столетии к Толстому и Достоевскому. Тогда мы можем сказать, что Байрону или Шиллеру, Руссо или Вольтеру было исторически предопределено сыграть роль катализаторов в этом процессе. Мало кто решился бы на подобное утверждение, хотя очень многие рассуждают так, словно они исходят из такой предпосылки. С другой стороны, делается гораздо более естественное предположение: исследователь рассматривает реально случившееся как единственно возможное, закономерность выводится из факта (следует напомнить, что историк культуры почти всегда оперирует фактами уникальными, не поддающимися вероятностно-статистической обработке или же столь малочисленными, что такая обработка оказывается весьма ненадежной). В результате, выделив какой-либо факт культурного контакта (например, влияние творчества Байрона на русских романтиков), исследователь под этим углом зрения рассматривает предшествующий исторический материал, который естественно выстраивается при этом таким образом, что влияние Байрона оказывается неизбежным звеном, к которому сходятся все нити. Воздействие исследовательского метаязыка на материал воспринимается как вскрытие имманентной закономерности культурного процесса.

При этом упускается из вида одно общее соображение: если смысл каждого культурного контакта в том, чтобы вос-

полнить недостающее звено и ускорить эволюцию культуры в предопределенном направлении, то с ходом исторического развития избыточность культурной структуры должна прогрессирующе возрастать (что молчаливо и предполагается в концепции «молодых», богатых внутренними возможностями, и «старых», уже их исчерпавших, культур — концепции, имеющей лишь поэтическую, но отнюдь не научную ценность). И каждый факт культурного контакта должен увеличивать эту избыточность, в результате чего предсказуемость культурного процесса в ходе исторического его развития должна неуклонно возрастать. Это противоречит как реальным фактам, так и общему соображению о ценности культуры как информационного механизма.

На самом деле наблюдается прямо противоположный процесс: каждый новый шаг культурного развития увеличивает, а не уменьшает ее внутреннюю неопределенность, набор возможностей, которые в ходе ее реализации остаются неосуществленными. В этом процессе роль обмена культурными ценностями выглядит приблизительно так: в систему с большой внутренней неопределенностью вносится извне текст, который именно потому, что он текст, а не некоторый голый «смысл» (в значении Жолковского — Щеглова) сам обладает внутренней неопределенностью, представляя собой не овеществленную реализацию некоторого языка, а полиглотическое образование, поддающееся ряду интерпретаций с позиции различных языков, внутренне конфликтное и способное в новом контексте раскрываться совершенно новыми смыслами.

Такое вторжение резко повышает внутреннюю неопределенность всей системы, придавая скачкообразную неожиданность ее следующему этапу. Однако, поскольку культура — самоорганизующаяся система, на метаструктурном уровне она постоянно описывает самое себя (пером критиков, теоретиков, законодателей вкуса и вообще законодателей) как нечто однозначно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой, они делаются достоянием историков культуры, которые

склонны отождествлять такое метаописание, культурная функция которого и состоит в жесткой переупорядоченности того, что в глубинной толще получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти, Буало устанавливает нормы именно потому, что процесс идет иначе, а нормы нарушаются (иначе эти писания теряли бы всякий смысл), а историк предполагает, что перед ним описание реального процесса или, по крайней мере, его господствующего облика. Ни один историк юридического быта из факта повторных запрещений правительством России XVIII в. взяток не сделает вывода о том, что взятки исчезли, а, напротив, предположит, что в реальной жизни они были широко распространены. Однако историк литературы считает себя вправе полагать, что предписания теоретиков выполнялись писателями строже, чем уголовные законы чиновниками. Метаописания культурой самой себя — для нее самой не скелет, основополагающий остов, а один из структурных полюсов, а для историка — не готовое решение, а материал для изучения, один из механизмов культуры, находящийся в постоянном борении с другими ее механизмами.

Символ в системе культуры

Слово «символ» одно из самых многозначных в системе семиотических наук*. Выражение «символическое значение» широко употребляется как простой синоним знаковости. В этих случаях, когда наличествует некое соотношение выражения и содержания и, что особенно подчеркивается в данном контексте, конвенциональность этого отношения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега — нет.

По другой классификационной основе символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнута рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический.

Достаточно будет отметить, что любая, как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо значи-

* Подробную историю и историографию проблемы см.: *Todorov Tzo. Théories du symbole* / Ed. Seuil. Paris, 1977; *Idem. Symbolisme et interprétation* / Ed. Seuil. Paris, 1978.

тельный объект лингвосемиотическая система ощущает свою неполноту, если не дает своего определения символа. Речь идет не о том, чтобы наиболее точным и полным образом описать некоторый единый во всех случаях объект, а о наличии в каждой семиотической системе структурной позиции, без которой система не оказывается полной: некоторые существенные функции не получают реализации. При этом механизмы, обслуживающие эти функции, упорно именуется словом «символ», хотя и природа этих функций, и уж тем более природа механизмов, с помощью которых они реализуются, исключительно трудно сводится к какому-нибудь инварианту. Таким образом, можно сказать, что, даже если мы не знаем, что такое символ, каждая система знает, что такое «ее символ», и нуждается в нем для работы ее семиотической структуры.

Для того чтобы сделать попытку определить характер этой функции, удобнее не давать какого-либо всеобщего определения, а оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить.

Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания — выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении. Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый *текст*, т. е. обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Последнее обстоятельство представляется нам особенно существенным для способности «быть символом».

В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их

действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами. Но еще более интересна для нас другая, также архаическая, черта: символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения.

Всякий текст культуры принципиально неоднороден. Даже в строго синхронном срезе гетерогенность языков культуры образует сложное многоголосие. Распространенное представление о том, что, сказав «эпоха классицизма» или «эпоха романтизма», мы определили единство культурного периода или хотя бы его доминантную тенденцию, есть лишь иллюзия, порождаемая принятым языком описания. Колеса различных механизмов культуры движутся с разной скоростью. Темп развития естественного языка не сопоставим с темпом, например, моды, сакральная сфера всегда консервативнее профанической. Этим увеличивается то внутреннее разнообразие, которое является законом существования культуры. Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов

единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур.

Однако природа символа, рассмотренного с этой точки зрения, двойственна. С одной стороны, пронизывая толщу культур, символ реализуется в своей инвариантной сущности. В этом аспекте мы можем наблюдать его повторяемость. Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (= других культур), как напоминание о древних (= «вечных») основах культуры. С другой стороны, символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается «вечный» смысл символа в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою изменчивость.

Последняя способность связана с тем, что исторически наиболее активные символы характеризуются известной неопределенностью в отношении между текстом-выражением и текстом-содержанием. Последний всегда принадлежит более многомерному смысловому пространству. Поэтому выражение не полностью покрывает содержание, а лишь как бы намекает на него. Вызвано ли это тем, что выражение является лишь кратким мнемоническим знаком размытого текста-содержания, или же принадлежностью первого к профанической, открытой и демонстрируемой сфере культуры, а второго — к сакральной, эзотерической, тайной, или романтической потребностью «выразить невыразимое», — в данном случае безразлично. Важно лишь, что смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение.

С этой точки зрения, показательно, что элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом.

С последним связана установка на символизирующее или десимволизирующее чтение текстов. Первое позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие. Второе превращает символы в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом. Если десимволизирующий XIX в. видел в том или ином человеке или литературном персонаже «представителя» (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы (ср. его реакцию на личность Клюева или Стенича; последняя отразилась в его статье «Русский денди»), проявления бесконечного в конечном.

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. С одной стороны, Достоевский, внимательный читатель газет и коллекционер репортерской фактологии (особенно уголовно-судебной хроники), видит в россыпи газетных фактов видимые симптомы скрытых болезней общества. Взгляд на писателя как на врача (Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени»), естествоиспытателя («Наложница» Баратынского), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптоматология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптоматологии — «медицинская семиотика»). Однако отношения «доступного» (выражения) и «недоступного» (содержания) здесь константны и однозначны, строятся по принципу «черного ящика». Так, Тургенев в своих романах с точностью чувствительного прибора фиксирует симптомы общественных процессов. С этим же

связано представление о том или ином персонаже как «представителе». Сказать, что Рудин есть «представитель лишних людей в России», означает утверждать, что в своем лице он воплощает основные черты этой группы и по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в «Бесах» символизируют определенные явления, типы или силы, означает утверждать, что сущность этих сил в какой-то мере выразилась в этих героях, но сама по себе остается еще не до конца раскрытой и таинственной. Оба подхода в сознании Достоевского постоянно сталкиваются и сложно переплетаются.

Иначе строится противопоставление символа и реминисценции. Мы уже указывали на их существенное различие. Теперь уместно указать еще одно: символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата — органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст.

Поэтому не случайно то, что в процессе творчества выступает как символ (суггестивный механизм памяти), в читательском восприятии реализуется как реминисценция, поскольку процессы творчества и восприятия противонаправлены: в первом окончательный текст является итогом, во втором — отправной исходной точкой. Поясним это примером.

В планах «поэмы» Достоевского «Император» (замысле романа об Иоанне Антоновиче) есть записи о том, как Мирovich уговаривает выросшего в полной изоляции и не знающего никаких соблазнов жизни Ивана Антоновича согласиться на заговор: «Показывает ему мир, с чердака (Нева и проч.). <...> Показывает божий мир. “Всё твое, только захоти. Пойдем!”*». Очевидно, что сюжет искушения призраком власти связывался в сознании Достоевского с символом: перенесение

* *Достоевский Ф. И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 113–114. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

искушаемого искушителем на высокое место (гора, крыша храма; у Достоевского — чердак тюремной башни), показ мира, лежащего у ног. Для Достоевского евангельская символика разворачивалась в сюжет романа, для читателя сюжет романа пояснялся евангельской реминисценцией.

Противопоставление этих двух аспектов, однако, условно и в таких сложных текстах, как романы Достоевского, не всегда может быть проведено.

Мы уже говорили, что газетную хронику, факты уголовных процессов Достоевский воспринимал и как симптомы, и как символы. С этим связаны существенные аспекты его художественного и идейно-философского мышления. Смысл их можно раскрыть на противопоставлении отношения Толстого и Достоевского к слову.

Уже в раннем рассказе «Рубка леса» выявился принцип, который остался характерным для Толстого на всем протяжении его творчества:

«Вы где брали вино? — лениво спросил я Болхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — господи, прими дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, — и в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро.

— Вот если бы я был Наполеон или Фридрих, — сказал в это время Болхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, — я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

— Да вы и теперь сказали, — отвечал я, с трудом скрывая тревогу, произведенную во мне прошедшей опасностью.

— Да что ж, что сказал: никто не запишет.

— А я запишу.

— Да вы ежели и запишите, так в критику, как говорит Мищенков, — прибавил он, улыбаясь.

— Тьфу ты, проклятый! — сказал в это время сзади нас Антонов, с досадой плюя в сторону, — трошки по ногам не задела»*.

* Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 67.

Если говорить об особенностях толстовского слова, проявившихся в этом отрывке, то придется отметить его полную конвенциональность: отношение между выражением и содержанием условно. Слово может быть и средством выражения истины, как в восклицании Антонова, и лжи, каким оно делается в речи офицеров. Возможность отделить план выражения и соединить его с любым другим содержанием делает слово опасным инструментом, удобным конденсатором социальной лжи. Поэтому в вопросах, когда потребность истины делается жизненно необходимой, Толстой предпочел бы вообще обходиться без слов. Так, словесное объяснение в любви Пьера Безухова с Элен — ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а «взглядами и улыбками» или, как Кити и Левин, криптограммами. Бессловесное невразумительное «таё» Акима из «Власти тьмы» имеет содержанием истину, а красноречие всегда у Толстого лживо. Истина — естественный порядок Природы. Очищенная от слов (и от социальной символики) жизнь в своей природной сущности есть истина.

Приведем несколько образцов повествования из «Идиота» Достоевского. «Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде какого-то ненасытного чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, — одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе...» [VIII, 37]. «...Этот взгляд глядел — точно задавал загадку» [VIII, 38]. «Его ужасали иные взгляды ее в последнее время, иные слова. иной раз ему казалось, что она как бы уж слишком крепилась, слишком сдерживалась, и он припоминал, что это его пугало» [VIII, 467]. «Вы потому его не могли любить, что слишком горды... нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны... даже не это: вы себялюбивы до... сумасшествия» [VIII, 471]. «Это ведь очень хорошие чувства, только как-то всё тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!» [VIII, 354].

Отрывки эти, выбранные нами почти наугад, принадлежат речам разных персонажей и самого повествователя, однако все они характеризуются одной общей чертой: слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них

название. «И еще что-то» становится как бы маркирующим признаком всего стиля, который строится на бесконечных уточнениях и оговорках, ничего, однако, не уточняющих, а лишь демонстрирующих невозможность конечного уточнения. В этом отношении можно было бы вспомнить слова Ипполита: «...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть самого-то главного из вашей идеи» [VIII, 328].

В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей «невыразимости». Отношение Достоевского к слову сложнее. С одной стороны, он не только разными способами подчеркивает неадекватность слова и его значения, но и постоянно прибегает к слову неточному, некомпетентному, к свидетелям, не понимающим того, о чем они свидетельствуют, и придающим внешней видимости фактов заведомо неточное истолкование. С другой, эти неточные и даже неверные слова и свидетельства нельзя интерпретировать как не имеющие никакого отношения к истине и подлежащие простому зачеркиванию, как весь пласт общественно-лицемерных речений в прозе Толстого. Они составляют *приближение* к истине, намекают на нее. Истина просвечивает сквозь них тускло. Но она только лишь просвечивает сквозь все слова, кроме евангельских. В этом отношении между свидетельством компетентного и некомпетентного, проницательного и глупого нет принципиальной разницы, поскольку и отделенность от истины, неадекватность ей, и способность быть путем к ней лежит в самой природе человеческого слова.

Нетрудно заметить, что в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, а символа. К пониманию Достоевского ближе не романтическое «Невыразимое» Жуковского, а аналитическое слово Баратынского:

Чуждо явного значенья,
 Для меня оно символ
 Чувств, которых выраженья
 В языках я не нашел*.

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции**.

Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем «пронгрывает» различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести. Многозначность символа позволяет существенно варьировать «дебюты», «миттель-» и «эндшпили» анализируемых сюжетных ситуаций, к которым Достоевский многократно обращается, перебирая те или иные «ходы».

Так, например, за образом Настасьи Филипповны сразу же открыто (прямо назван к тексту Колей Иволгиным и косвенно Тоцким) возникает образ «Дамы с камелиями» — «камелии». Однако Достоевский воспринимает этот образ как сложный символ, связанный с европейской культурой, и, перенося его в русский контекст, не без полемического пафоса наблюдает, как поведет себя русская «камелия». Однако в структуре образа Настасьи Филипповны сыграли роль и

* *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. 1. С. 184.

** Творческое мышление Достоевского принципиально гетерогенно: наряду с «символическим» смыслообразованием оно подразумевает и другие разнообразные способы прочтения. И прямая публицистика, и репортерская хроника, как и многое другое, входят в его язык, идеальной реализацией которого является «Дневник писателя». Мы выделяем «символический» пласт в связи с темой статьи, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.

другие символы-хранители культурной памяти. Один из них мы можем реконструировать лишь предположительно. Замысел и первоначальная работа над «Идиотом» относится к периоду заграничного путешествия конца 1860-х гг., одним из сильнейших впечатлений которого было посещение Дрезденской картинной галереи. Отзвуки его (упоминание картины Гольбейна) звучат и в окончательном тексте романа. Из дневника 1867 г. А. Г. Достоевской мы знаем, что, посещая галерею, сначала она «видела все картины Рембрандта» одна, потом, обойдя галерею еще раз, вместе с Достоевским: «Федя указывал лучшие произведения и говорил об искусстве»*.

Трудно предположить, чтобы Достоевский не обратил внимания на картину Рембрандта «Сусанна и старцы». Картина эта, как и висевшее в том же зале полотно «Похищение Ганимеда» («странная картина Рембрандта», по словам Пушкина), должна была остановить внимание Достоевского трактовкой волновавшей его темы: развратным покусением на ребенка. В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й главе книги пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики**. Между тем Рембрандт изобразил девочку-подростка, худую и бледную, лишенную женской привлекательности и беззащитную. Старцам же он придал черты отвратительной похотливости, контрастно противоречащие их преклонному возрасту (ср. контраст между похотливой распаленностью орла и маской испуга и отвращения на лице Ганимеда, изображенного не мифологическим юношей, а ребенком).

То, что мы застаем в начале романа Настасью Филипповну в момент, когда один «старец» — Тоцкий перепродает ее

* Цит. по: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 104.

** См.: «Старцы в Писании именуется люди иногда не по старости лет своих <...> но по старшинству своего звания» (*Церковный словарь* <...> сочиненный Петром Алексеевым. СПб., 1819. Ч. 4. с. 162).

другому (формально Гане, но намекается, что фактически генералу Епанчину), и сама история оболыщения Тоцким почти ребенка делают вероятным предположение, что Настасья Филипповна воспринималась Достоевским не только как «камелия», но и как «Сусанна». Но она же и «жена, взятая в блуде», о которой Христос сказал: «Иже есть без греха в вас, прежде верзи камень к ню» и отказался осудить: «Ни азъ тебе осуждаю» (Ин. 8, 7—11). На пересечении образов-символов камелии — Сусанны — жены-грешницы рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романых замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны. Столь же вероятна связь образа Бригадирши из пьесы Фонвизина и генеральши Епанчиной как записанного в памяти символа и его сюжетной развертки. Более сложен случай с Ипполитом Терентьевым. Персонаж этот многопланов, и, вероятно, в него и вплелись в первую очередь разнообразные «символы жизни» (символически истолкованные факты реальности)*. Обращает на себя, однако, внимание такая деталь, как желание Ипполита перед смертью держать речь к народу и вера в то, что стоит ему «только четверть часа в окошко с народом поговорить» и народ тотчас с ним «во всем согласится» и за ним «пойдет» [VIII, 244—245]. Деталь эта, засевшая в памяти Достоевского как емкий символ, восходила к моменту смерти Белинского, так поразившему все его окружение. И. С. Тургенев вспоминал: «Перед самой смертью он говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу, и часто обращался к жене, просил ее все хорошенько запомнить и верно передать эти слова кому следует»**.

* Ср. утверждение Достоевского в статье «По поводу выставки» о том, что реальность доступна человеку лишь как символическое обозначение идеи, а не в виде действительности «как она есть», ибо «такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее».

** *Виссарий Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников*. Л., 1929. С. 256.

Это запомнилось и Некрасову:

И наконец пора пришла...
 В день смерти с ложа он воспрянул,
 И снова силу обрела
 Немая грудь — и голос грянул!..
 ...Кричал он радостно: «Вперед!» —
 И горд, и ясен, и доволен:
 Ему мерещился народ
 И звон московских колоколен;
 Восторгом взор его сиял,
 На площади, среди народа,
 Ему казалось, он стоял
 И говорил...*

Засевший в памяти писателя яркий эпизод символизировался и начал проявлять типичные черты поведения символа в культуре: накапливать и организовывать вокруг себя новый опыт, превращаясь в своеобразный конденсатор памяти, а затем разворачиваться в некоторое сюжетное множество, которое в дальнейшем автор комбинировал с другими сюжетными построениями, производя отбор. Первоначальное родство с Белинским при этом почти утратилось, подвергшись многочисленным трансформациям.

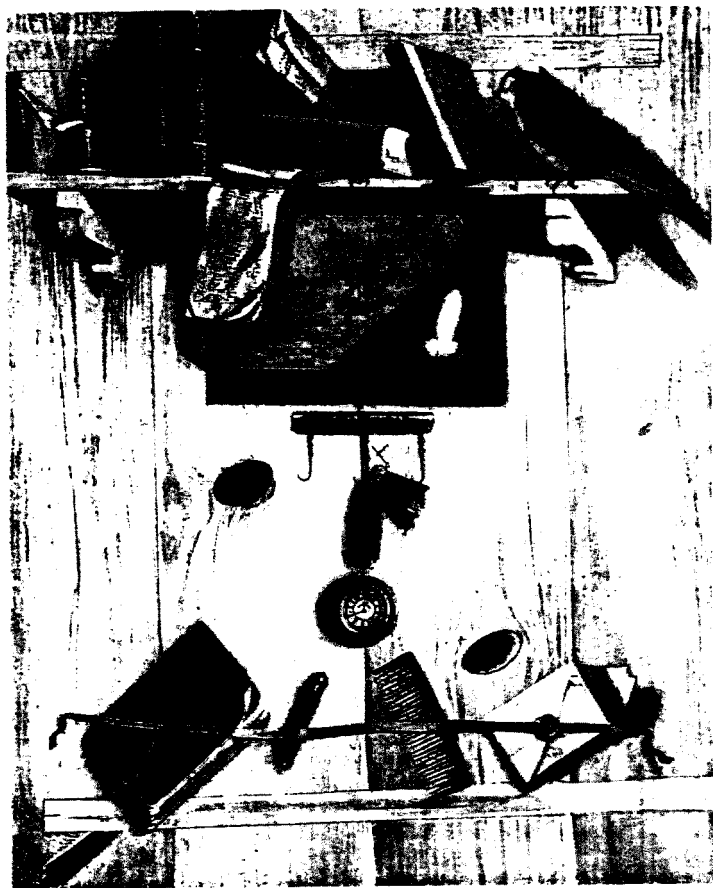
Следует иметь в виду, что символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов. Так, например, легко заметить, что в памятнике III Интернационала (1919 — 1920) В. Татлина структурно воссоздан образ Вавилонской башни с картины Брейгеля-старшего. Связь эта не случайна: интерпретация революции как восстания против бога была устойчивой и распространенной ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции. И если в боготорческой традиции романтизма героем бунта делался Демон, которому романтики придавали черты преуве-

* Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 49.

личного индивидуализма, то в авангардной литературе послереволюционных лет подчеркивалась массовость и анонимность бунта (ср. «Мистерия-буфф» Маяковского). Уже в формуле Маркса, бывшей в эти годы весьма популярной, — «пролетарии штурмуют небо» — содержалась ссылка на миф о вавилонской башне, подвергнутый двойной инверсии: во-первых, переставлялись местами оценки неба и атакующей его земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т. е. интернационале.

Таким образом, устанавливается цепочка: библейский текст («И сказали друг другу: наделаем кирпичей, и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес <...> И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле» (Быт. 11, 4–8) — картины Брейгеля — высказывание Маркса — памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной памяти.

Теперь мы можем попытаться очертить место символа среди других знаковых элементов. Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе (и символе вообще) непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении можно говорить о слиянии иконы с индексом: выражение указывает на содержание в



Г. Н. Теплов. Натюрморт (1737). К статье «Натюрморт в перспективе семиотики»

ПОЖАЛУИ ПОДИ ПРОЧЬ ОТЪ МЕНА МНЕ ДЕЛА НЕТЪ ДА ТЕБѢ
 ПРИШЕЛЪ СѢЖЕПЪ ХВАТДЕШЪ БЛИНОВЪ ПЕЧЬ МЕШАДЕШЪ
 ЗАЖЕПЪ ХВАТАТЬ НЕВЕЛАТЪ ДЛАТОГО ЧТО БЛИНЫ
 ПОДГОРАТЪ А ТОТЪ ЧАСЪ РЕЗОНЪ СЫШУ СКОВРОЯНЕМЪ ХВ
 АЧЮ МНЕ ХОТѢ ИСТЫННО ДТЕ БЪНЕТЪ УЖЕ ОБИЯНО А ВИТЬ
 БАСЪ НЕСАМАЮ АНЕСОТЪ ДОНЕШЪ СКОВРОЯНКОМЪ САМА
 ДЮ ТВОѢ ВОЛА ИСВОЛЬ БИТЬ ДАИ ТОЛКО СѢЖЕПЪ ХВАТИТЪ
 Ъ ИБО СЕЛО МНЕ ПОКАСАЛАСА МИЛЕНКА ЧТО ЖЕПКА ТВОѢ
 КРЪТЕНКА НАРОЧНА КЪ ТЕБѢ ПРИШЕЛЪ ИШАСЛИВЪ ЧТО
 ОЯНУ ДОМА НАШЕЛЪ ХОША СПЛОШЪ ВСЕГО САМАРАИ РАС
 ТВОРОМЪ А О ТОГО НЕБУНУ СЯ ОРОМЪ ТОЛКО ЛЮБОВЪ
 НАДОМНОИ ПОКАЖИ ВМЕСТЕ СОБОЮ НАПОСТЕЛЮ СПАТЬ
 ПОЛОЖИ



*Пожалуй поди прочь от меня... (Вн. пол. XVIII в.).
 К статье «Художественная природа русских народных
 картинок»*



Шут Фарнос на свинье (Сер. XVIII в.). К статье
 «Художественная природа русских народных картинок»



Ян Ван Эйк. Портрет четы Арнольфини (Джованни Арнольфини и Жанна Семами) (1434). Национальная галерея, Лондон. К статье «Театральный язык и живопись»



*Ян Ван Эйк. Портрет четы Арнольфини. Деталь.
Над зеркалом надпись: «Ян Ван Эйк был здесь»,
дополняющая изображение в глубине зеркала самого
художника, стоящего напротив новобрачных.
К статье «Театральный язык и живопись»*



*Кабинет князя Н. Б. Юсупова в подмосковной усадьбе
Архангельское (1810-е гг.). К статье «Художественный
ансамбль как бытовое пространство»*



*Рембрандт. Урок анатомии доктора Николауса Тюльпа
(1632). К статье «Портрет»*



Поль Сезанн. Фрукты (1879–1882). Эрмитаж, Санкт-Петербург. К статье «Натюрморт в перспективе семиотики».

такой же мере, в какой изображает его. Отсюда известная конвенциональность символического знака.

Итак, символ выступает как бы конденсатором всех принципов знаковости и одновременно выводит за пределы знаковости. Он посредник между разными сферами семиозиса, а также между семиотической и внесемиотической реальностью. В равной мере он посредник между синхронией текста и памятью культуры. Роль его — роль семиотического конденсатора.

Обобщая, можно сказать, что структура символов той или иной культуры образует систему, изоморфную и изофункциональную генетической памяти индивида.

Тезисы к семиотике русской культуры
*(Программа отдела русской культуры Института
мировой культуры МГУ. Руководитель программы
зав. отделом Ю. М. Лотман.)*

1. Исследование русской культуры с семиотической точки зрения может проводиться в двух направлениях. С одной стороны, исследователь может ставить перед собой задачу использовать достижения семиотических штудий, уже проделанные в настоящее время в достаточно широкой перспективе, для того, чтобы на этой основе описывать русскую культуру. Другой подход подразумевает известную неудовлетворенность уже существующей семиотической культурологией и стремление на материале русской культуры искать основание для иных методов и попыток. Наш подход — именно второй. Мы полагаем, что изучение под этим углом материала русской культуры может дать некоторые новые импульсы для общей методологии семиотики культуры. Динамичность, нестабильность и постоянная внутренняя противоречивость русской культуры превращают ее в некоторый исторический и теоретический полигон, стимулируя и неизбежные издержки, и порой пророческую прозорливость этой экспериментальной по своей сути области изучения.

2. Одним из исходных пунктов семиотического кодирования русской культуры является ее промежуточное положение. Взгляд этот не только привносится исследователем, но и принадлежит самой этой культуре. Это проявляется, во-первых, в необычно большой роли самооценки. Взгляд на самое себя является для русской культуры более первичным и основополагающим, чем взгляд на окружающий мир. Кате-

горя авторитетности, ее степени и ее источников играет в русской культуре первостепенную роль. Таким образом, центр внимания переносится с того, «что» сказано, на то, «кем» сказано, и *от кого* этот последний получил полномочия на подобное высказывание. Именно перемещение источника авторитетности является основной причиной перестройки всей идеологической системы. Так, в зависимости от того, является ли источником истины божественное начало, разум, опыт и практика или личные или классовые интересы и т. д., перестраивается и вся остальная система ценностей. Такая установка выдвигает вперед гносеологические вопросы и проблемы теоретической основы самой теории. При этом происходит встречный конфликт между импульсами, исходящими от того, что лежит *за пределами* социокультурных моделей и с их точки зрения как бы не существует, и того, что составляет внутреннюю структуру культурного мира. Одна из сторон воплощает собой статическое начало и представляет идеологическую основу здания данной культуры. Вторая — как бы введенный в систему хаос — то, что является импульсом разрушения структуры существующей и фундаментом возникновения структуры будущей*. Позиция самого исследователя в историческом процессе определена словом, которое Ю. Н. Тынянов взял названием одной из своих статей «Промежуток». Это то, что *перестает быть*, в столкновении с тем, что *начинает быть*. В этой ситуации хаос — динамическое начало — есть начало творческое, начало, которое исключительно трудно поддается анализу, поскольку основа его заключается в переходном, неоформленном, в том, что может быть определено как расстояние между *уже нет* и *еще*

* Зависимость всей системы оценок от того, находится ли точка зрения внутри интересующего нас объекта или за его пределами, лежит в основе драмы Метерлика «За пределами». Зритель и несколько персонажей, находящиеся по другую сторону сценического пространства, знают о трагедии, обрушившейся на семью, находящуюся по другую сторону и еще переживающую идиллическое спокойствие. Зрителю одновременно даны как бы две точки зрения: внутренняя, счастливая, основанная на незнании, и внешняя, трагическая, базирующаяся на знании того, что произошло «за стеной».

нет*. Такой объект легче поддается эмпирическому, чем теоретическому исследованию, а между тем он исключительно важен именно для последнего. Поэтому методологически интерес изучения русской культуры отчасти связан с трудностью воссоздать то, что *уже не* и *еще не* являются моделью.

Интерес именно к такому подходу не случаен для русского ученого нашей эпохи. Наше время — это время «промежутка». Действительность как бы ставит своей целью посмеиваться над исследователем-структуралистом, ломая его хитро придуманные модели. Но как для ребенка ломание игрушек — исходный пункт перехода из мира кукол и машинок в мир людей и конфликтов, так безжалостность, с которой современность ломает любимые нами идеи — конструктивный источник создания новых идей. *Le roi est mort, vive le roi!*

3. История русской культуры в своем собственном восприятии предстает как цепь взрывов, и если исследователь обнаруживает, что каждому подобному «взрыву» предшествовал длительный период зарождения и назревания конфликта и что сам этот «взрыв» реален только с определенной точки зрения и в рамках избранного нами языка, то для современников он представляет бесспорную реальность. Такие события, как, например, Крещение Руси, Петровская реформа или Октябрьская революция могут быть описаны как неизбежный результат длительных постепенных количественных накоплений, но современниками они переживались как разрушение старого мира «до основанья» и создание на его развалинах совершенно нового, «новой земли и нового неба» из Священного писания. Само слово «новый» с назойливой повторяемостью проходит через всю русскую культуру.

Мудрый не спускает с рук законы Петровы,
Кои ми мы стали вдруг *народ уже новый*, —

* В романтической структуре это воплощенное «между» персонифицировалось в образе Демона, отпавшего и от мира ангелов, и от вульгарного пространства фольклорной «нечисти», воплощенного существа «промежутка».

писал в первой сатире Кантемир, характерно сочетая слова «новый» и «вдруг», т. е. описывая революционный взрыв. У Пушкина в «Анжело» нравственное очищение выражается словами: «И *новый* человек ты будешь». «Америки *новой* звезда» (курсив в данных случаях везде наш — Ю. Л.) виделась Блоку в революционно-преображенной России. К этому можно было бы добавить многократное повторение слова «новый» в географических названиях того, что было в России вообще и особенно того, что было создано после Петра и Октябрьской революции. Ср. также привлечение внимания Пушкина высказывание московского полицмейстера о пожаре Москвы: «Сколько лет служу, а такого не бывало...» или слова Короленко о том, что в Петербурге с погодой каждый год совершается то, «чего не помнят старожилы». В этих последних случаях сама попытка представить происходящее в России как регулярное событие является источником комического. Иррегулярность петербургского наводнения (на самом деле, события вполне регулярного) делается значимой на фоне подчеркнутой регулярности петровской государственности. Таким образом, сама иррегулярность (случайность) осознается как результат наложения двух взаимно независимых регулярностей. С этим также связано подчеркнутое представление того, что существовало до тех или иных революционных преобразований, как плохого, «хаотического» или же вообще отрицание чего-либо предшествующего. Так, петербургский миф полностью зачеркивал существование на этом месте определенной традиции градостроительства и создавал мифологическую концепцию того, как:

...новый град,
 Полночных стран краса и диво,
 Из тьмы лесов, из топи блат
 Вознёсся пышно, горделиво.

(Пушкин)

Эта мифологическая модель подкрепилась перенесением символического центра государства, например, из Москвы в Петербург при Петре и из Ленинграда в Москву в 1920-е годы. (Адекватом перенесения является переименование,

также воспринимавшееся в общем контексте как разрушение старого и сооружение на его месте нового). Таким образом, история русской культуры, с этой точки зрения, может быть представлена как иерархия переименований, причем отмена старых наименований воспринималась как уничтожение «старого мира», а введение новых как акт создания «новой земли и нового неба». Сопоставить с этим можно было бы ритуальное уничтожение памятников и любых символов «старого мира» от «Выдыбай, Боже!» — крика, с которым киевляне бросали статую Перуна в Днепр, — до издевательских надписей, сочиняемых поэтами по конкурсу (первую премию получил Демьян Бедный к памятнику Александра III в Петербурге*).

Вся эта цепь наименований и переименований по сути дела является ритуальным изображением цепи: рождение — смерть — новое возрождение. Возрождение связывается с образом нового и молодого, что характерно отражается в географической номинации типа «Новый Новгород», связанной с представлением о смерти старого и рождении нового города или же с передачей старым городом, например, Москвой, своей функции новому — например, Петербургу. Ср.:

И перед новою столицей
 Главой склонилася Москва,
 Как перед новою царицей
 Порфиросная вдова.

(Пушкин. «Медный всадник»)

По сути дела, перенесение Петром столицы в Петербург явилось лишь продолжением попыток многократно повторяющихся на разных географических пространствах разными государственными деятелями в русской истории. Петербург-

* Кроме стихов Демьяна Бедного в ряду с другими проектами ленинградский сатирический журнал «Бегемот» предложил:

Комод. На комодe бегемот.
 На бегемоте — свинья.
 На свинье — ермолка.

Ритуальное издевательство над поверженными божеством — один из наиболее устойчивых архаических методов. См. многочисленные примеры в «Золотой ветви» Фрэзера.

ская история через голову московскую протягивала руку киевской устремленности столицы к выходу за пределы государства. Стремление периферии влиться в центр и застыть в нем сменялось порывом центра вылиться на беспредельную периферию. Весь процесс можно было бы представить как конфликт между центростремительными силами с их пределом — точкой центра — и центробежными, тяготеющими к тому, чтобы потерять границы вообще, к безграничной всемирности. Ритм этих движений определяет динамическую кривую русской культуры. Переживаемый нами в настоящее время момент можно охарактеризовать как неустойчивое равновесие центробежных и центростремительных тенденций, уже достигающее своего предела и предвещающее новый центробежный взрыв (новую всемирность), которому, возможно, суждено заново собрать историческое пространство Восточной Европы на совершенно новых формах, предсказывать которые сейчас осторожный историк себе не может позволить. С этим связана размытость всех границ общественных и культурных структур, перепутанность адресов и самохарактеристик. Как это уже многократно бывало в русской истории, привычные определения на глазах теряют значение, границы размываются. Еще не рожденные, только начинающие проявлять себя явления охотно пользуются старыми именами и гербами, которые не отвечают их реальности. Это еще больше запутывает культурную карту. Декларации, которые так часто оказывались в предшествующий период обманом, теперь, как правило, — самообман. Все терминологическое покрытие, как засохшая кожа, отслаивается от рождающего тела новой культуры. Смыслы не имеют слов, а слова — смыслов. Время слияния новых смысловых структур с органичным для них терминологическим покрытием еще не наступило. Мы можем повторить вновь слово, найденное Тыняновым — «Промежуток».

4. «Так дремлет недвижим корабль в недвижимой влаге,
 Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
 Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
 Громада двинулась и рассекает волны.
 Плывет! — Куда ж нам плыть?..»

Новое рождается взрывом. В самих этих словах заложена идея принципиальной непредсказуемости, но историческое изучение взрыва, всякая попытка осмыслить его как момент динамического развития подразумевает обильное зарождение различных гипотез, по словам Пастернака, «предсказывающих назад». Эти ретроспективные предсказания отнюдь не являются тем, от чего историк может отвернуться как от очередных исторических заблуждений. В истории настоящее воздействует на будущее не только непосредственно, но и через прошедшее. Ретроспективный взгляд из момент взрыва на то, что ему предшествовало, способен переосмыслить весь ход истории и вновь повлиять на будущее. Прошедшее никогда не кончается, и поэтому будущее всегда способно вновь и вновь возрождаться в неожиданно различных формах. Прошедшее обладает той же степенью предсказуемости, что и будущее. Поэтому, в частности, иллюзорно противопоставление историка философу-утописту: «предсказание назад» симметрично по отношению к «предсказанию вперед». Миф всех революций о замкнутом, косном, неподвижном мире прошлого и динамическом, романтическом по своей природе мире будущего может быть противопоставлен тютчевскому образу «двойной бездны», момент нахождения в которой тот же автор назвал «всезрячий сон». (Ср. сходный образ у Тютчева действительности как «застывшего хаоса на водах» — времени, когда «Лишь музы девственную душу // В пророческих тревожат боги снах».) Это двуликое единство отвергнутого настоящего в «пророческих снах» о будущем — одна из доминирующих черт русской литературы. Цель ее — видеть будущее, но средства — всегда смотреть на закопченные зеркала настоящего. Поэтому попытки прямой реализации утопии (предпринимавшиеся, например, Чернышевским) выпали из исторической традиции, а взгляд на солнце через закопченное стекло — основа метода и Достоевского, и Салтыкова-Щедрина. Таким образом, обращение к утопии будущего менее опирается на традиции русской культуры, чем утопическая реконструкция прошлого. С этим связана двойная зависимость: историк легко перешагивает грань, отделяющую его от философа-утописта, а философ-утопист с такой же легкостью ищет опоры в сочине-

ниях историка. В наименьшей мере «вспаханном» оказывается поле современности. Даже если тот или иной писатель или историк-философ обращается к настоящему, то чаще всего результатом является разбег для прыжка в утопию. Когда речь заходит о необходимости отразить настоящее, то читателю предлагают конструировать его по зеркалам будущего и прошедшего. Романтический героизм невидимых пространств должен быть контрастным отражением пошлости реального. Как писал Гоголь, обращаясь к писателю: «... отыщи в минувшем событии подобное настоящему, заставь его выступить ярко и порази его в виду всех, как поражено было оно гневом божьим в свое время; бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечется слово: живеи через то выступает прошедшее, и криком закричит настоящее. Разогни книгу Ветхого завета: ты увидишь, в чем оно преступило перед богом, и так очевидно изображен над ним совершившийся страшный суд божий, что вострепетает настоящее».*

Таким образом, общественная роль русской литературы опиралась на два фундамента. Один принадлежал самой литературе и требовал от писателя художественного гения. Эта точка опоры сохраняла свою силу и для читателя, знакомившегося с литературой в переводах. На ней держалась художественная значимость Пушкина, Чехова или Достоевского. Вторая точка опоры не должна рассматриваться как что-то менее значительное и недостойное высокой художественной оценки, но она ценилась в полной мере только в пределах русской культуры. Это было то, что Салтыков-Щедрин называл «рабьим языком» — способность донести до читателя сквозь все препятствия цензуры запрещенные темы и мысли. За пределами цензурных запретов ценность этих намеков пропадала. Особенность, однако, состоит в том, что эти два аспекта не были отделены мертвой стеной друг от друга, и смелость писателя часто сочеталась с художественным достоинством его произведений. Однако без учета этой ситуации нельзя понять нападков Салтыкова на поэзию как жанр, а также то раздражение, которое у демократического читателя

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. VIII. С. 278.

вызывало «чистое искусство». Вне этого контекста ядовитые пародии поэтов-демократов на гениальные стихи Фета остаются совершенно непонятными. Нельзя сказать, что писатели-демократы были лишены эстетического чувства, но они отводили ему второстепенное место. Гюго в одном из стихотворений, говоря о голодной девочке, блуждающей по улицам Парижа (цитируем по русскому переводу), писал:

...Никогда она
Не *снизошла* (курсив мой. — Ю. Л.) заметить
Ни башню Роттердам, ни Лувр, ни Пантеон.

По сути дела, на такой же позиции стоял Чернышевский, когда из крепости писал, что не может оценить мнение тонких знатоков искусства, ибо давно не встречался с этими господами. Не случаен повтор одних и тех же слов: «Скучно жить на этом свете, господа!» Гоголя и «Скучно, стыдно, скучно!» Феди Протасова («Живой труп» Л. Н. Толстого). Это сочетание стыда и скуки становится лейтмотивом отношения мыслящего человека России к окружающей его действительности.

5. Сказанное подчеркивает особую выделенность семиотических признаков в пределах русской культуры. Основанная на «Чужой речи» и на структурной значимости точки зрения, литература представляет собой настоящий полигон для «пристрелки» семиотических понятий. Смысл ее всегда уподоблен многоступенчатому переводу, своеобразной цепи ящиков в ящиках. Эта особенность отчасти была вынужденной, и не случайно Салтыков-Щедрин называл это «рабьим языком». Искусство по своей природе есть преодоление трудностей, освобожденное от трудностей оно чахнет. Поэтому не случайно, что обстоятельства, которые для других видов деятельности оказываются губительными, в искусстве часто парадоксальным образом приводят к расцвету. Это не удивит нас, если мы вспомним, что трудность — основа всякого изобретения и что не раз климатические трудности были стимулом технического прогресса. Обстоятельства усложняются тем, что искусство неотделимо от человеческой жизни художника и поэтому, размышляя о том, как преодоление

препятствий стимулирует импульсы развития, мы не можем освободиться от горьких чувств при мысли о том, какую цену за это приходится платить художнику. Как только прогресс подымается до уровня вмешательства личности, человеческой судьбы художника или ученого, проблема усовершенствования тех или иных эволюционных механизмов получает новый критерий — цену, которую за нее приходится платить, учитывая, что теперь общие понятия типа «прогресс», «племя», «класс» неотделимы от индивидуальности с ее личной болью и личной ценностью.

Отношение русской культуры к западной не только определяется сменяющимся ритмом изоляционизма и западничества, но и более сложными чертами динамического процесса. И русское славянофильство, и западничество были разными аспектами именно русской культуры. Кажущаяся связь их с теми или иными европейскими или мировыми процессами скорее запутывает, чем проясняет вопрос. В настоящее время в области границ внутри мировой культуры произошли принципиальные изменения. Процесс единства мировой культуры составляет неоспоримый факт, но по уже отмеченным нами законам процесс этот двуедино соединяет в себе объединение единой системы и нестираемости своеобразия ее частей (на поверхности политической жизни это проявляется в обострении одновременно экономического единства и политического национализма). Складывание единой и одновременно разрозненной мировой системы, в отличие от оптимистических надежд утопистов прошедших эпох (сравни поэтическое пророчество Виктора Гюго, оказавшееся столь далеким от реальности: «*Temps futur, vision sublime...*» — «Будущие времена, блестящие видения, народы перешагнули через пропасти, войны стали далеким прошлым...»), предвещает, однако, бурное, хотя и внутреннее противоречивое, развитие культурных процессов. Пересечение многообразных структур становится основным стимулом культурного прогресса. Исторически стимулом ускорения культурного развития было столкновение с какими-либо новыми «некультурными» мирами. Понятие «некультурности» и «внекультурности» должно быть навсегда выброшено из научного словаря и заменено

«инокультурностью». Если традиционно семиотический процесс был обращен к пространству одного языка и представлял собой замкнутую модель, то теперь, видимо, наступает время принципиально открытой модели. Окно культурного мира никогда не затворяется.

Культура — открытое окно. Историческая судьба русской культуры — всегда быть одновременно русской и больше чем русской, вырываться за пределы себя самой. Это делает теоретические исследования русской культуры не только частью, но и неизбежным полигоном мировой культуры.

Технический прогресс как культурологическая проблема

Резкие изменения в системе научных и технических представлений общества происходят в истории человеческой культуры часто. Однако наступают моменты, когда эти перемены получают столь всеохватывающий характер, что следствием их становится полная перемена всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Такие периоды принято называть научно-техническими революциями. В начале 1960-х годов Т. Кун в нашедшей тогда книге «Структура научных революций» писал: «Рассматривая результаты прошлых исследований с позиций современной историографии, историк науки может поддаться искушению и сказать, что, когда парадигмы меняются, вместе с ними меняется сам мир». «Конечно, — заключает он, — все не так: <...> вне стен лаборатории повседневная жизнь идет своим чередом»*. Прошло всего двадцать лет, и в настоящее время вряд ли кто-нибудь подпишет под этим благодушным утверждением. Конечно, имеют место постоянные изменения в науке и технике, которые дают лишь медленное накопление материалов для взрывов, эхо которых отдается далеко за стенами лабораторий и научных кабинетов. Можно ли сказать, что после изобретения бумаги, пороха или при научном освоении электричества жизнь «вне стен лабораторий» продолжала идти «своим чередом». Но и эти, мощные по своим последствиям, перемены — лишь промежуточные этапы, если обратиться к таким великим эпохам, как «неолитическая революция»,

* Кун Т. Структура научных революций. М., 1977. С. 151.

изобретение письменности, изобретение книгопечатания* и переживаемая нами сейчас научно-техническая революция.

Происходящие в эти периоды изменения имели настолько всепроникающий характер, что буквально нельзя назвать ни одной стороны человеческой истории, которой бы они глубочайшим образом не коснулись. Более того, происходившие в эти периоды перемены существенно затрагивали жизнь нашей планеты как части космоса и, следовательно, по своим результатам далеко выходили за стены лабораторий.

Изучение последствий этих великих революций в настоящее время приобретает не только академический характер. Стремление «заглянуть в будущее» вообще свойственно человеку. Особенно острый характер оно приобретает в кризисные эпохи. Следует при этом учитывать, что дальнедействующие исторические прогнозы до сих пор оказывались мало надежными. Причина здесь кроется, видимо, с одной стороны, в том, что историческое развитие человечества, как особого рода структура, включает в себя механизмы купирования избыточности. В противном случае длящийся многие тысячелетия исторический путь человечества давно уже в информационном отношении стал бы избыточным и полностью предсказуемым, что фаталистически исключало бы любую активность. Во-вторых, сам сложный характер законов исторической причинности исключает возможность однозначных предсказаний и вынуждает осторожнее строить футурологические модели как спектр альтернатив. Эти обстоятельства заставляют особенно внимательно приглядываться к аналогичным событиям в прошлом. В этих случаях мы можем изучать последствия как данную нам реальность.

Рассмотрение последствий великих кризисных эпох, когда под влиянием резких революционных изменений в научно-технической сфере полностью менялся сам человек и окру-

* Как ни велики последствия этих изобретений, но мы пользуемся ими лишь как знаками для обозначения целых эпох (эпохи возникновения исторического общества и эпохи перехода от антично-средневекового мира к периоду новой истории; последнюю обычно называют Ренессансом). Выделение книгопечатания имеет несколько условный характер.

жающий его мир, прежде всего приводит к выводу, что с каждым разом пространственные границы таких изменений делались все более глобальными, а хронологические пределы прогрессивно сокращались (т. е. сами изменения получали все более стремительный характер). Это означает, что для психологии рядового участника событий переживание перемен как катастрофы прогрессивно обостряется. Если заранее оговорить схематичность выводов, которая обусловлена самим характером предельного обобщения при заведомой неполноте сведений, то прежде всего придется отметить революционные изменения в области передачи и хранения информации. Резкое расширение информационных возможностей непосредственно отражалось в сфере организации общественного труда, а расширение памяти — в учете его результатов.

Ближайшие последствия обнаруживают повторяемость: получив в свои руки новые мощные средства, общество на первых порах стремится использовать их для старых целей, расширяя свои возможности количественно. Так, например, дописьменные цивилизации не могли организовывать сложного управленческого аппарата и поэтому вынуждены были ограничивать свои строительные замыслы*. Появление пись-

* Последнее утверждение справедливо лишь в самом общем виде и требует оговорок. Нельзя полагать, что дописьменные цивилизации не имели достаточно сложных форм памяти. Большое развитие мнемотехники отразилось в хранении огромных эпических текстов. А существование коллективной памяти, хранимой с помощью ритуалов и обрядов и выделения специального института «хранителей памяти», подтверждается многочисленными данными. Так, например, доинкские цивилизации перуанских плоскогорий создали ирригационные системы и постройки, строительство которых требовало значительной организации. Между тем цивилизации эти, видимо, были бесписьменными. Опорными пунктами общественной памяти, видимо, были используемые как мнемонические знаки урочища и небесные светила. Появление письменности, видимо, отменило и предало забвению развитую культуру устной памяти. В диалоге Платона «Федр» изобретатель письменности Тевт говорит египетскому царю: «Эта наука, царь, сделала египтян более мудрыми и памятливыми». Но царь отвечает: «В души научившимся им <письменам. — Ю. Л.> они вселят забывчивость, так как лишат

менности (разумеется в контексте других социальных и научно-технических перемен) сделало осуществимыми грандиозные предприятия по строительству храмов, пирамид и других неутилитарных сооружений, что наложило на общество чудовищно непроизводительные расходы. Одновременно усовершенствовался аппарат управления, но при этом он получил импульс к саморазрастанию, превосходящему пределы общественно необходимого. Устная память имела ограниченный объем и строго устанавливала, что необходимо хранить. Необязательное забывалось. Письменность позволила хранить ненужное и бесконечно расширять объем запоминаемого. Раскопки на территории древнесирийского города Эбла (около двух тысяч лет до н. э.) обнаружили огромные дворцовые архивы клинописных табличек. Извлеченная и обработанная часть, в основном, связана с управлением хозяйством и находится в явной диспропорции с относительно скромными размерами реального производства Эблы. Это был крупный хозяйственный и торговый центр своего времени, и обменно-производительная деятельность его, по тем временам, была значительной. Но архив его огромен и по нашим временам.

Однако развитие архаических бюрократий было лишь ближайшим последствием изобретения письменности. Более глубоким, внесшим коренные изменения в самый тип культуры, явилось другое, прямо противоположное последствие: появление письменности открыло эру индивидуального творчества. До тех пор сохранялось лишь то, что проходило цензуру коллективной памяти и включалось в традицию. Возможность записывать открыла двери перед индивидуальным творчеством, резко изменила статус отдельной лич-

упражнений память: припоминать станут, доверяясь письму, по посторонним внешним знакам». «Стало быть ты нашел средство не для памяти, а для припоминания» (Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 248–249). Отношение к циклическому перемещению звезд как инструкции для сельскохозяйственных работ широко распространено у бесписьменных народов. Выражение «звездная книга» (Баратынский) не было для них метафорой. Подробнее см.: *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культуры // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 3–11.

ности. С этого момента цивилизация связывается с идеями личности и индивидуального творчества. Традиции отводятся консервирующая функция, а личность становится дрожжами истории, ее динамическим началом. Изобретение делается повседневным фактом, а скорость исторического процесса резко возрастает.

Определенный параллелизм явлений наблюдаем мы и при изобретении книгопечатания и всем научно-техническом сдвиге эпохи Ренессанса. Спонтанный экономический процесс приводит в Западной Европе к складыванию раннебуржуазных отношений. А развитие техники связи, усовершенствование мореходства, строительство дорог превращают иррегулярные торговые связи в устойчивые национальные рынки. Однако нельзя считать случайным то, что и границы рынков, и границы государств как политических единиц отчетливо тяготеют к границам языков и что именно единство языка оказывается одним из существеннейших критериев при переходе от пестроты политических границ средневековья к той стабилизации европейских границ, которая, через все отклонения, пробивается сквозь войны нового времени. Именно век печати стал временем, когда местный диалект, с одной стороны, и сакральный язык (латынь, церковнославянский язык, классический арабский), границы которого были не политическими или национальными, а конфессиональными, — с другой, сменились национальным литературным языком.

Исчислить все последствия ренессансной перемены не является задачей данной статьи.

Ренессанс воспринимался людьми, переживавшими эту эпоху, прежде всего, как время расширения (им казалось, безграничное) всех возможностей. Невозможное, неосуществимое и запретное сделалось возможным, осуществимым и разрешенным. Путешествие Улисса в XXVI песне Дантова «Ада» — это еще дерзкая, героическая и греховная мечта. Переплыв Атлантический океан, он разбивается о скалы Чистилища. Но Кортес в трагедии Лопе де Вега — уже совсем другой герой. «Я Кортес <...> своими блистательными победами я дал Испании пальмы триумфа, а королю безграничные земли». Расширение возможностей, прежде всего,

воспринималось как их количественное увеличение: усовершенствование конструкций кораблей сделало возможным дальние плавания. Открывались неизвестные земли — мир расширялся. Усовершенствование техники бронзового литья породило не только скульптурные шедевры Донателло, Челлини и Леонардо да Винчи, но и усовершенствованную артиллерию, а изобретение около 1480 г. гранулированного пороха и производство ядер стандартного веса и формы изменило характер военных действий. Значение этих изобретений далеко выходило за границы их непосредственных — военных или технических — целей. Пушкин любил высказывание Ривароля: «Печатный станок — артиллерия мысли». Не случайно «Сцены из рыцарских времен» — драму, посвященную краху средневековья, — он думал закончить символической сценой торжества пороха и книгопечатания над латами и замками рыцарей.

Книгопечатание расширяло сферу науки, а усовершенствование техники гравирования, изобретение офорта, приписываемое Дюреру и превращенное Рембрантом в равноправное высокое искусство, соединило понятие «рисунок» и «тираж». Уникальность и массовость противоречиво сочетались в культуре Ренессанса.

Атмосфера быстрого прогресса науки, техники, культуры породила психологию оптимистической веры во всевластие человеческого гения, преклонение перед гениальностью человека, мощью его природы и безграничностью его возможностей. Героиня пьесы Шекспира «Буря» Миранда, воспитанная на необитаемом острове и не видавшая никого, кроме старика-отца, при виде выброшенных на землю бурей моряков (среди которых были старики и молодые, добродетельные и убийцы) восклицает: «Как род людской красив!»*. Обожествление творческих сил человека имело, однако, противоположную сторону: природа стала рассматриваться или как сырой материал, или в качестве неприятельской территории, которую предстоит завоевать и переделать. Фрэнсис Бэкон в утопии «Новая Атлантида» рисует идеальное общество, управляемое

* Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. М., 1960. Т. VIII. С. 205.

Соломоновым Домом — советом мудрецов, своеобразной Академией Наук. «Отец» (глава) этого Дома говорит: «Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей; и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным»*. Усилия ученых направлены на *изменение естественного порядка природы*: «С помощью науки мы достигаем того, что они <деревья. — Ю. Л.> становятся много пышней, чем были от природы». Совершаются опыты, «дабы знать, что можно проделать над телом человека». «С помощью науки делаем мы некоторые виды животных крупней, чем положено их природе, или, напротив, превращаем в карликов, задерживая их рост; делаем их плодовитее, чем свойственно им от природы, или, напротив, бесплодными». «И это получается у нас не случайно, ибо мы знаем заранее, из каких веществ и соединений какое создание зародится»**. Это стремление изгнать из мира случайность характерно. Его надеются осуществить с помощью автоматов, к конструированию которых Ренессанс проявляет особенную склонность. Распространение часов, изобретение спиральной пружины «в 1459 (?) году было поистине революционным, поскольку позволило конструировать портативные комнатные часы, а вскоре и карманные, которые давали каждому то, что прежде было невозможно, — постоянно измерять время»***. Чувство времени вошло в сознание человека и в идеологию эпохи.

Воплощением такого владыки над природными силами, изгнавшего случайность из своего мира, сделал Шекспир своего Просперо («Буря»). Желание победить и Природу, и Случайность будило у ренессансного интеллектуала интерес к астрологии, а образ великого ученого часто сливался с великим магом. Просперо изгнал Случай, он *знает* будущее: «Случилось все, как я предначертал», но он же замечает:

* Бэкон Ф. Новая Атлантида. Опыты и наставления нравственные и политические. М., 1954. С. 33.

** Там же. С. 36.

*** Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. Paris, 1984. P. 176.

Исчислил я, что для меня сегодня
Созвездия стоят благоприятно*.

Не случайно в народном сознании воплощением ренессансной идеи торжества над природой стал продавший душу дьяволу доктор Фауст**. Но на гравюре Рембрандта он предстает пытливым ученым, покорителем тайн природы. У Марло Фауст продает душу дьяволу, мечтая осуществить гигантские проекты: соединить Европу и Африку, перекинуть мост через океан. Но инженеры Ренессанса и в реальности осуществляли проекты, заставлявшие смотреть на них как на магов. Между 1391 и 1398 гг. был прорыт канал, соединивший Эльбу с Лауенбургом и открывший судоходство из бассейна Балтийского моря в Северное, прорываются тоннели в Альпах, отводятся реки. В 1455 г. в Болонье Аристотель Фиораванти передвинул на 18 метров колокольню весом более чем 400 т, а в 1475–1479 гг. он же, руководя постройкой Успенского собора в Москве, применил подъемные машины для поднятия строительных материалов. В механических фантазиях Леонардо да Винчи так же, как и в изданной в 1588 г. в Париже итальянцем Рамелли инженерной энциклопедии Ренессанса «Разнообразные искусственные механизмы», реальные машины и реализуемые проекты мешаются с грандиозными химерами науки.

Эпоха Ренессанса заложила основы всей последующей европейской цивилизации. На ее основе создалась культура гуманизма, идея ценности человеческой личности, возникло замечательное искусство. Одновременно получили импульс идеи национальности, средневековое вселенство сменилось идеями национальных языков и национальных культур, стали складываться национальные государства с централизованным аппаратом управления. Усовершенствовались не только технические машины, но и государственные. Техника управления —

* Шекспир. Указ. соч. С. 131, 141.

** См.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте / Изд. подготовил В. М. Жирмунский. М., 1978; Аникст А. Гете и Фауст. М., 1983.

от бухгалтерской отчетности до машины власти — также пережила революционный переворот. Печать, строительство дорог, усовершенствование сухопутных и морских средств связи совершенно изменили коммуникационную психологию человека.

И все же эта светлая картина существенно меняет свои краски, когда мы в нее ближе всматриваемся. Ренессанс создал свой миф прогресса, который был воспринят Просвещением и надолго определил концепции ученых. Согласно этому мифу, все темное, фанатическое и кровавое было наследием средних веков. Именно они виновны и в инквизиции, и в расовых преследованиях XV — XVI вв., и в процессах ведьм, и в кровавых религиозных войнах. Они породили увлечения магией, астрологией, алхимией и другими «тайными науками». Светлое же и гуманное Возрождение выступило борцом с этими чудовищами и передало эстафету Разума рационалистам и просветителям XVII — XVIII вв.

Тем не менее ряд фактов противоречит этой модели.

Прежде всего, обратим внимание на то, что технический прогресс (он, прежде всего, был прогрессом военной техники; слов «инженер», впервые, видимо, употребленное в конце XVI в. С. де Ко, открывшим двигательную силу пара, первоначально означало: изобретатель военных машин) сразу же начал вызывать не только восхищение, но и ужас. Особенно это относилось к артиллерии, в которой видели дьявольскую выдумку. Великий историк Возрождения Франческо Гвишардини называл ее исчадием ада. Ариосто видел в ней гибель благородного военного искусства и мечтал о возврате к «обычному» оружию.

Гуманисты Ренессанса проклинали ту же технику, которую сами создавали. Особенно пугала ее «беспринципность», способность служить любой стороне: Магомет II не взял бы в 1453 г. Константинополь, если бы венгерские инженеры не снабдили его артиллерией. Однако еще больше волновало гуманистов Возрождения другое обстоятельство: развитие науки, техники, всех областей знания не уменьшало, а увеличивало иррациональную непредсказуемость жизни в целом (отсюда страсть Ренессанса мечтать о рационализированных

утопиях). Вместо того, чтобы изгнать из мира Случайность, научно-техническая революция создавала новую действительность, в которой, для человека той поры, царствовала непредсказуемость. Один из величайших умов Возрождения, Никколо Макиавелли, отвергнув и астрологию, и божественное вмешательство, свел судьбу человека к борьбе случая и воли. Великие люди «не обязаны судьбе ничем другим, кроме представившегося случая». «Случай привел этих людей к успеху, а высокая доблесть позволила им постигнуть все значение случая». И в другом месте: «Судьба — женщина, и если хочешь владеть ею, надо ее бить и толкать»*. Это умение «повелевать случаем» Макиавелли именуется «высокой доблестью» (*virtù*), употребляя слово, происходящее от латинского *virtus* и обозначающее мужество, доблесть и добродетель, для обозначения торжества над судьбой, даже добытого ценой удачного злодейства.

Ренессанс — это не только эпоха «титанов Возрождения», не только свод жизнеописаний Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера или Эразма Роттердамского. Это — новая эпоха в человеческих отношениях, строе мыслей и быта. В средние века не ценили детство и опасались женщин, железо ценилось почти наравне с драгоценными металлами, книга была уделом монастыря. Возрождение принесло гуманистические идеи воспитания, а в семейном быту — культ ребенка. Женщина была провозглашена благороднейшим созданием господ, стала предметом поклонения художников и поэтов и была допущена в круг эрудитов. Народная книга и дешевая гравюра проникли в быт среднего горожанина. Железные изделия: ножницы, ножи, вилки, замки и запоры, стальные детали карет и конской упряжи — вошли в повседневный быт. По дорогам Европы скакали кареты, а часы и огнестрельное оружие сделались обычными спутниками путешественника. Моряки получили усовершенствованные навигационные приборы.

Но как чувствовал себя человек в этом быстро меняющемся мире?

* *Макиавелли Н.* Соч. М., Л., 1934. С. 233, 324.

Область традиции и авторитета, церковной и родительской власти вынуждена была отступить. Новая жизнь требовала инициативных, раскованных и решительных людей. Нужны были таланты, и они росли как из-под земли. «Новый человек» Ренессанса — а именно он, прежде всего, попадает в поле зрения историка — чувствовал себя победителем. Лозунгом его стало «не пропустить случай». Даже повелевающий духами маг Просперо говорит:

...если упущу я этот случай,
То счастье вновь меня не посетит*.

Но эта философия удачи питала также дух авантюризма и аморализма. Макиавелли мог со спокойным удовлетворением описывать, как Цезарь Борджиа, соединив жестокость с предательством и коварством, добился политического успеха, разом перебив своих врагов, но для народного читателя ренессансный тиран предстал в образе Дракулы — героя немецкой «народной книги» «Об одном великом изверге», выдержавшей в конце XV в. в Германии девять изданий (два на нижненемецком языке). Эта «брошюра много читалась, и притом преимущественно такими кругами, в которых не собирают библиотек»**. В зеркале «народной книги» ренессансный человек предстал в двух лицах: Фауста и Дракулы.

Быстрая — на памяти двух-трех поколений, т. е. в исторически ничтожный срок — перемена всей жизни, социальных, моральных, религиозных ее устоев и ценностных представлений рождала в массе населения чувство неуверенности, потери ориентировки, вызывала эмоции страха и ощущение приближающейся опасности. Только этим можно объяснить интересный для исследователя массовой психологии и все еще до конца не объясненный феномен истерического страха, который охватил Западную Европу с конца XV до середины XVII вв. Характерно, что такие проявления этого страха, как процессы ведьм, не признавая различий между католическими и протестантскими землями, останавливаются на границах класси-

* Шекспир. Указ. соч. С. 131.

** Повесть о Дракуле. М., Л., 1964. С. 188.

ческого Ренессанса: Русь XVI—XVIII вв. не знала этого психоза (отдельные случаи, имевшие место на Украине, явно связаны с ренессансно-барочным духом западного влияния и лишь подтверждают это наблюдение)*. Период этот наполнен бурными социальными движениями. Но если историка идеологии будет интересовать реальное классовое содержание этих движений, то исследователь исторической динамики массовой психологии не пойдет мимо психологических форм, в которые отливаются идеи времени. Нельзя забывать, что идеи реализуются и получают конкретный смысл не на страницах научных комментированных изданий исторических документов, а в контексте психологической атмосферы эпохи. В атмосфере Ренессанса надежда и страх, бесшабашная удаль одних и чувство потери почвы под ногами у других тесно переплетались. Это и была атмосфера научно-технического переворота.

Страх был вызван потерей жизненной ориентации. Но те, кто его испытывали, не понимали этого. Они искали конкретных виновников, хотели найти того, кто испортил жизнь. Страх жаждал воплотиться.

Прежде всего, возникла наукобоязнь, страх перед ученым, который рисовался массовому сознанию в образе злокозненного колдуна-мага, из-за спины которого выглядывает дьявол.

Для такого отношения к науке, кроме распространившегося в массе населения чувства неуверенности, были и объективные основания. Наука Ренессанса тяготела к эзотеризму: «Дом Соломона» в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона — тайное сообщество: «На наших совещаниях мы решаем, какие из наших изобретений и открытий должны быть обнародованы, а какие нет. И все мы даем клятвенное обязательство хранить в тайне те, которые решено не обнародовать»**. Зеркальное письмо Леонардо, его любовь к записям в форме ребусов вписываются

* См.: Лотман Ю. М. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1983. Т. 42. № 3; Kovács Z. Die Hexen in Russland // Acta Ethnographica Academiae Hungaricae. 1973. Bd 22. S. 53–86.

** Бэкон Ф. Указ. соч. С. 42.

в ту же тенденцию облекать науку тайной. Для обывателя XV – XVI вв. наука не имела того признака, который стал для науки Просвещения одной из основных ее черт: проверяемости результатов, ясности и наглядности методов. Сама разносторонность ученых Возрождения связывалась с «тысячеискусником» дьяволом – источником всех знаний. Цезарий Гейсербакхский в своих «Диалогах о чудесах» рассказывал, со слов одного аббата, о том, что тот в молодости был студентом в Париже. «Будучи туп умом и слаб памятью, так что ему донельзя трудно было что-либо понять или запомнить, он был для всех посмешищем и всеми почитался за идиота». Однажды во время болезни к нему явился сатана и предложил «знание всех наук», но студент выдержал искушение*. Повести Цезария создавались в XIII в., но и в эпоху Возрождения рядовому обывателю был ближе благочестивый «идиот» (гречизм «идиот» означал в средние века «мирянин», «неуч», «лицо не владеющее латынью»), чем заключивший союз с дьяволом ученый.

Другим источником опасности обыватель, выбитый из привычных норм жизни, полагал религиозные и национальные меньшинства. Церковь всегда преследовала еретиков, но в интересующее нас время ненависть к ним делается чертой массовой психологии. В условиях расшатывания быта тот, кто говорит, одевается, думает или молится иначе, чем все, вызывает страх. В Западной Европе вспыхивают расовые преследования.

Однако все страхи времени сливаются в третьем – страхе перед колдовством. Прогресс науки и техники, светский «языческий» характер культуры поколебали веру в бога. Во многих областях жизни он стал просто ненужным. Макиавелли и Боден создают совершенно светские теории государства, в которых божеству не оставлено никакого места, Коперник и Галилей практически вытесняют бога из космоса. Ни религиозные, ни моральные соображения не останавливают папу Александра Борджиа, когда он в 1495 г. вступает в сделку с турецким султаном Баязетом II и за 300 тыс. дукатов отправляет его брата и соперника, а своего гостя Дзема.

* Цит. по: *Сперанский Н.* Ведьмы и ведовство. М., 1906. С. 98.

Гуманисты теснили бога, чтобы очистить место для человека. Но в сознании массового обывателя это место занял сатана. XVI—XVII вв. историки называют «золотым веком Сатаны», «взрывом дьяволизма». Пик панических настроений приходится на 1575–1625 гг. (это было время, когда Бэкон создал «Трактат о ценности и успехах наук» и «Новый Органон», Боден — «Республику», когда работали Джордано Бруно, Коперник, Шекспир, Сервантес, Рембрандт...). Вера в мощь дьявола делается навязчивой идеей. В «Комментарии на “Послание к Галатам” Лютер писал: «Телом и добром своим мы порабощены дьяволу <...> в мире, в котором дьявол князь и бог. Хлеб, что мы едим, питье, что мы пьем, одежда, которой мы одеваемся, более того — воздух, которым мы дышим, и все, что принадлежит до нашей плотской жизни, — его царство». Страх перед дьяволом, становящийся как бы воплощением и образом трагической ситуации, в которой оказался человек XVI в., сопровождает волну трактатов о сатане, ведьмах и их злокозненных деяниях*. Волна эта заливает и просвещенных гуманистов. Тот самый Боден, которого глубокий знаток эпохи Л. Пинский назвал «вольнодумцем и даже атеистом, автором антихристианской “Гептапломерос”, подпольной “библии для неверующих” ближайших веков», явился автором трактата «Демонomanия», в котором теоретически обосновывал необходимость жечь ведьм на кострах**.

Средневековая церковь на Западе всегда преследовала ведьм, и историки, подчеркивающие ответственность римской курии, справедливо отмечают печальную роль, которую сыграла в этом деле булла Иннокентия VII «Summis deside-

* См.: *Delumeau J. La Peur en Occident XVI^e—XVIII^e siècles; Une cité assiégée. Paris, 1978; 2 éd. 1980; Roskoff G. Geschichte des Teufels. Leipzig, 1869. I–II; Janssen Joh. Geschichte des deutschen Volkes. Freiburg, 1883–1894. VII (1, 27), VIII. Osborn M. Die Teuffelliteratur des XVI Jahrhundert. // Acta Germanica. Berlin, 1893. Bd. 3. N. 3.*

** *Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 109. Ср. горестное недоумение ученого-позитивиста XIX в. по поводу «Демонomanии»: «Абсурд, фанатизм, смешно, отвратительно — вот что надо бы писать на полях каждой страницы этой прискорбной книги» (Bandrillart H. J. Bodin et son temps. Paris, 1853. P. 189).*

gantes» (5.XII.1484) и пресловутый «Молот ведьм» доминиканцев Шпренгера и Инститориса (1487). Однако еще Г. Роскоф* указал, что последние за пять лет своей изуверской деятельности сожгли 48 человек, а в конце XVI — нач. XVII вв. в многочисленных городках Германии сжигали по воскресеньям до 50 «ведьм» зараз. Современники отмечали, что в ряде мест женщин не осталось вообще, отчего резко сократилось народонаселение. Пандемия страха охватила пространство от Швеции и Шотландии до Италии и от Венгрии на востоке до Испании на западе. Под флагом борьбы с дьяволом проводилось массовое истребление населения в Мексике**. Причем охваченные паническим страхом средние слои населения были широко втянуты в охоту за ведьмами. Делюмо справедливо заметил, что «все далекое, новое и меняющееся вызывало страх». Но тот же исследователь, анализируя волну доносов, возникавших в атмосфере страха и подозрительности, пишет: «В эпидемии демономании, опустошившей Европу в XVI и XVII в., на первый план выступают отношения вражды между ближними соседями: между соседними деревнями, соперничающими кланами или внутри поселений»***. Ухудшение экономического положения порождало имущественные тяжбы, зависть и злоба подсказывали обвинения в колдовстве, страх и подозрительность создавали атмосферу, при которой донос автоматически превращался в приговор, а каждый новый костер, с одной стороны, увеличивал атмосферу страха, а, с другой, способствовал искушению быстро обогатиться за

* Roskoff G. Geschichte des Teufels. Leipzig, 1869. I-II.

** См.: *Todorov Tsv.* La conquête de l'Amérique: La question de l'autre. Paris, 1982 (рассматривается вопрос столкновения культур). Обширную литературу вопроса см.: *Chaunu P.* Conquête et Exploitation de nouveaux mondes, XVIe s. Paris, 1969.

*** *Delumeau J.* La Peur en Occident. P. 49, 51. Связь между внутрисемейными распрями и обвинением в ведовстве подчеркивают этнологи, изучающие проблемы ведьм в Африке. Они же отмечают, что резкое вторжение западной цивилизации в традиционные африканские общества привело к обострению проблемы и вспышкам «демономании». См. *Macfarlane A.* Wittcraft in Tudor and Stuart England: A regional a comparative study. New York, 1970. P. 167 etc.

счет очередной жертвы. Переплетение мотивов создавало «логику лавины». Но если тысячи костров коптели небо Европы, то одновременно происходил процесс перераспределения богатств и смены лиц у власти, т. к. обвинение, от которого не было защиты, могло упасть на любого*.

Атмосфера страха привела к упрощению судебной процедуры и отмене всех традиционных и действовавших в средние века норм защиты интересов обвиняемого. Практически были отменены ограничения на пытки. Вырванное самообвинение считалось доказательством вины. Ученые юристы, такие, как знаменитый саксонский законник Карпцов, обосновывали научными данными неприменимость к процессам ведьм обычной судебной процедуры. А известный гуманист Жан Боден писал: «Ни одна ведьма из миллиона не была бы обвинена и наказана, если бы к ней применялась обычная судебная процедура: подозрения являются достаточным оправданием для пытки, ибо слухи никогда не возникают на пустом месте». Гарантий безопасности лишались не только подсудимые, но и их адвокаты. Когда ученик Эразма Иоанн Вир в ученом трактате попытался доказать, что ведьмы — это душевно больные женщины, заслуживающие жалости, а не казни, Боден обвинил его самого в причастности к колдовству. Архиепископ Трирский Иоганн фон Шенебург, проявив особенное рвение в преследованиях протестантов, евреев и ведьм, сжег на костре и ректора университета, обвинив его в потворстве последним. Епископ Бамбергский Иоганн Георг II по той же причине сжег канцлера, пять бургомистров и многих чиновников этого города**. В этих условиях следует оценить мужество тех редких защитников, которые, как Агриппа Неттесгеймский, пытались выиграть процессы «ведьм»***.

* См.: *Naudé G. Apologie pour tous les grand personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie*, 1625.

** *Trevor-Roper H. R. Religion, the Reformation and Social change, and other essays. London, Melbourn etc., 1967. P. 150–152.*

*** *Брюсов В. Оклеветанный ученый // Агриппа Неттесгеймский. М., 1913. С. 13; Nauert Ch. Agrippa and the crisis of Renaissance. Urbana, 1965.*

Основными жертвами охоты за ведьмами сделались женщины. Этому были достаточные причины. В обстановке психозов массового страха в самых разных исторических ситуациях можно наблюдать черты повторяющейся «мифологии опасности». Возникает представление о заговоре некоторой тайно сплоченной группы, направленной «против всех». Особенную тревогу вызывает то, что члены группы, узнавая друг друга по тайным знакам, сами остаются неопознаваемыми. Выявление их дается не юридическими уликами, а «чувством» судьи и обвинителя. В I в. н. э. Марк Минуций Феликс, христианин, собрал уличные слухи о христианах и опроверг их в диалоге «Октавий». Здесь мы встречаем: «Они узнают друг друга по тайным знакам, благодаря чему вступают в тесные связи будучи едва знакомыми. Разврат составляет часть их религии. В общении они именуют друг друга братьями и сестрами, но лишь для того, чтобы из этих священных имен сделать прикрытие для блуда и кровосмесительства»*. Представление о чужой сплоченности на фоне собственной дезориентированности вызывает чувство угрозы.

Женщины в средние века — не количественно, а социально и культурно — были на положении меньшинства. Уже это заставляло смотреть на них в новых условиях с подозрением. Однако эпоха Возрождения не прошла даром для психологии европейской женщины — она занимала в жизни все более активную позицию. Она была в гораздо большей мере «новым человеком», чем средний мужчина, по крайней мере, сделала больше шагов вперед. Для дезориентированной массы женщина, если она проявляла сколь-либо необычное поведение, становилась воплощением наступившего «царства Сатаны».

Для того, чтобы прояснить смысл неслыханной эпидемии преследования женщин, надо установить, кто именно из их числа подвергался наибольшей опасности быть зачисленными в ведьмы. Специально исследовавший (на английском материале) этот вопрос А. Макфарлен приходит к выводу,

* *Marci Minutii Felicis. Octavius seu Idolorum Vanitate. Lipsiae, 1689. P. 35–36.*

что ни один из экономических факторов не может объяснить преследований ведьм*. Делюмо, отмечая, что большой процент жертв охоты за ведьмами составляли старухи, связывает это с ренессансным культом красоты и ненавистью к физическому безобразию**. На основании многочисленных данных можно прийти к выводу, что, наряду со старухами, подобной опасности подвергаются молодые девушки и девочки с самого раннего возраста, «чужие», больные, самые красивые и самые безобразные женщины. Среди помет в списках казненных в 1629 г. в Вюрцберге, например, встречаем: «самая красивая женщина Вюрцберга» или женщина, которая одевалась «слишком шикарно». Был сожжен городской голова Баунах, о котором замечено: «Самый толстый человек в Вюрцберге». Был сожжен и лучший музыкант, и слепая девочка, и самые бедные, и самые богатые***. Отчетливо выступает страх перед крайностями, дестабилизирующими нарушениями средней нормы.

Развитие техники не ослабляло атмосферы страха, а парадоксальным образом его стимулировало. Так, исследователи отмечают роль книгопечатания в эпидемии дьяволизма. Именно благодаря печатному станку создан «бум» литературы о ведьмах в масштабах, совершенно невозможных в средние века. Пресловутый «Молот ведьм» был многократно переиздаваем в XVI в., и тираж этого кодекса инквизиции достиг 50 000 (т. е. книга, предназначенная для внутреннего употребления в кругу преследователей, сделалась народным чтением), тридцатитрехтомный «Театр дьяволов» — энциклопедия дьяволомании — достиг тиражей в 231 600 экз. Огромными тиражами расходились наполненные страхом дьявола сочинения Лютера и Кальвина. «О демономании магов» Бодена выдержало между 1578 и 1604 гг. пять (!) изданий в латинском оригинале и было переведено на французский, немецкий и др. языки. Невозможно учесть тиражи ярмарочных «народ-

* Macfarlane A. Op. cit. P. 98–100.

** Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. P. 426–427.

*** Roskoff G. 339–341; ср. также: Soltan's Geschichte der Hexenprozesse / Neu bearbeitet von Dr. H. Heppe. Stuttgart, 1880. Bd. I. S. 298; Janssen, VIII, 528.

ных» книг типа книг о Фаусте или Дракуле. Анализ материалов процессов свидетельствует, что многие женщины, обвиняемые в колдовстве, в своих показаниях обнаруживают явное знакомство с печатной литературой этого рода, и это формирует их самообвинения. Можно с уверенностью сказать, что в разделенном на изолированные мирки средневековом обществе эпидемия страха перед ведьмами не получила бы такого панконтинентального распространения.

Характерно, что, когда во второй половине XVII — нач. XVIII вв. произошла относительная стабилизация: установился новый тип экономических отношений, жизнь приобрела черты стабильности, и атмосфера страха рассеялась — произошло исключительно быстрое изменение психологического климата. Одна из особенностей поведения людей в атмосфере страха состоит в коренном изменении характера их логики. Поэтому, когда такая атмосфера рассеивается, то, что вчера еще представлялось возможным и естественным, делается невозможным и непонятным. Именно этим объясняется, с одной стороны, характерная для эпохи Просвещения психология «пробуждения». Человек XVIII в. чувствовал себя как пробудившийся от глубокого и тяжелого сна (ср. гравюру Гойи «Сон разума»). Потеря психологической связи со вчерашним днем приводила к стремлению хронологически от него оторваться, отнести его в далекое прошлое. Так, культурный миф Просвещения относил религиозные войны и процессы ведьм вглубь отдаленного средневековья, что было с доверием воспринято наукой позитивистского XIX столетия.

Исследуя социопсихологию принадлежащих различным эпохам коллективов, охваченных страхом*, историк обнаруживает самовоспроизводимость определенных форм общественного менталитета. Так, Мишель Вовель, анализируя массовые настроения эпохи Великой французской революции,

* В этой связи историков начинает интересовать психология и структура такого понятия, как «толпа». См.: Рюде Д. Народные низы в истории, 1730–1848. М., 1984; очень интересную работу М. Вовеля «К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции» // Французский ежегодник. 1983. М., 1985.

заключает, что ими «руководил миф о заговоре, очень пластичный и одинаково пригодный для любых целей. Это мог быть аристократический заговор или — с началом войны — заговор иностранный, объединяющий, как говорили, “пособников Питта и Кобурга”, — этот ярлык одинаково подходил и к жирондистам, и к дантонистам, и к эбертистам, пока наконец буржуазная республика Директории не выдвинула идею анархистского заговора. Речь шла о бабувистах — сторонниках “аграрного закона” и уравнивания имуществ. Террорист, человек с кинжалом, заменил тогда в пропагандистских символах аристократа прежних лет»*. Тот же автор приводит яркий пример отражения в массовом сознании крестьянского движения за таксацию зерна, которое имело место в земледельческих районах между Луарой и Сеной: «Власти были постоянно озабочены возможностью контрреволюционного заговора, поэтому нередко утверждалось, что во главе крестьян, стремящихся таксировать рыночные цены на зерно, стояли священники. Если же все-таки движение невозможно было объяснить подобным образом, почему бы не объявить его делом рук “анархистов”?! И вот появилась нелепая выдумка, будто в волнениях участвовал какой-то несуществующий брат Марата, или что тут исподтишка орудует Филипп Эгалите, этот хитрый и пронырливый кузен короля, в то же время депутат Конвента <...> Но и сторонники народных таксаций со своей стороны также имели схему объяснения событий. В противовес образу анархиста они выдвигали фигуру скупщика, чьи амбары они обыскивали»**.

* *Вовель М. С.* 137. Это мифологическое возвращение к «кинжалу» как политическому символу оказало обратное влияние на практику заговорщиков. Ср. убийство К. Зандом А. Коцебу и Лувелем герцога Верийского или проект царубийства, выдвинутый М. Луниным в 1816 г. Между тем появившийся еще в 1544 г. на поле боя пистолет «быстро завоевал успех и со второй половины XVI века сделался преимущественным орудием политических убийств» (*Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. P. 187*). «Возвращение» к кинжалу понижало эффективность, но подчеркивало символическую функцию акта.

** Там же. С. 137.

Не лишено интереса, что облик «заговора» наделяется повторяющимися на протяжении веков чертами, которые сами по себе, видимо, воспроизводят глубоко архаичные модели тайных культов. Так, Тит Ливий в XXXIX кн. своих «Декад» описал следствие по делу о тайных вакханалиях в Риме (гл. VIII – XVIII). Прежде всего выделяется, что собрания протекали ночью, в полной темноте и глубокой тайне. Главную роль в них играли женщины и «женообразные» мужчины (гл. XV). Собравшись в темноте и опьянив себя вином, участники таинства (по версии их обличителя, консула Постумия) предавались беспорядочным и извращенным половым общением и приносили кровавые жертвы, убивая тех, кто пытался уклониться от участия в оргиях, поскольку, «по мнению посвященных, ничто не было преступлением, но высшим проявлением их религии» (*nihil nefast ducere, hanc summam inter eos religionem esse*, р. XIII).

Любопытно отметить, что описанная Титом Ливием картина почти текстуально повторяется во враждебных слухах о собраниях ранних христиан, донесенных «Октавием» Марка Минуция Феликса. Тит Ливий и Минуций Феликс почти в одних выражениях описывают ночные собрания, разврат, совершаемый в полной тьме (в обоих случаях подчеркивается отвращение от света), кровавые расправы с ренегатами, способность узнавать друг друга по тайным знакам. Минуций добавляет ритуальное убийство ребенка и жертвенное использование его крови. По Титу Ливию, вакхические мистерии распространяются, «как заразная болезнь», по Минуцию, христиане — «как сорная трава».

Схема эта будет потом многократно повторяться в самых различных исторических контекстах. Она отчетливо выступает при описаниях шабаша на процессах ведьм (и Тит Ливий, и Минуций Феликс подчеркивают доминирующую роль женщин и представителей подозрительных национальных меньшинств).

Таким образом, мы можем наметить парадоксальную связь событий: быстрый, взрывообразный прогресс в области науки и техники перепахивает весь строй обыденной жизни и меняет не только социальную, но и психологическую структуру эпохи.

Это влечет за собой разнообразные последствия, которые порождают типовые, исторически повторяющиеся конфликты. Во-первых, расширяются возможности организации форм общественной жизни, памяти и учета, возможности прогнозирования результатов, во-вторых, возможности индивидуальной творческой деятельности. Тенденции эти потенциально конфликтны и в конечных проявлениях могут породить, с одной стороны, стагнацию, с другой — дестабилизацию. В-третьих, бурные возможности творчества и быстрота смены привычных форм жизни дезориентируют массы населения. Привычное перестает быть эффективным, что порождает массовые ситуации стресса и страха и реанимирует глубоко архаические модели сознания. На фоне научного прогресса может происходить психологический регресс, приводящий в потенциальных своих возможностях к неконтролируемым последствиям. Наука увеличивает предсказуемость событий, но реальная жизнь может демонстрировать совершенно непредсказуемое.

Катастрофические последствия не были бы вызваны, однако, если бы речь шла только о техническом прогрессе: изучение показывает, что великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно меняющими всю систему социокультурной семиотики. Прежде всего следует отметить, что окружающий человека вещественный мир, наполняющий его культурное пространство, имеет не только практическую, но и семиотическую функцию. Резкая перемена в мире вещей меняет отношение к привычным нормам семиотического освоения мира. Так, Тютчев, проехав в 1847 г. через Европу по железной дороге, отметил изменение в своем чувстве пространства: если прежде города были промежутками между полями, то теперь поля — краткие промежутки между почти непрерывными городами. «Города подают друг другу руку», — писал он.

Артиллерия, техника передвижения, дороги, мореходство коренным образом меняли веками сложившиеся представления о пространстве. Если в живописи реальность строилась как иллюзия, а близкое и плоское полотно имитировало даль и

глубину, то пушечное ядро делало далекое близким, а регулярность путешествий превращала странное в обыденное и иллюзорное — в реальное. Но человек, который переживал в картине увеличение пространства, в путешествии — его сокращение, был един. В результате язык пространственного моделирования терял для него абсолютность, он становился в зависимость от прагматики жанра, от той или иной сферы моделирования.

Новые вещи, вещи вне традиции обладают повышенной символичностью. А семиотика вещей порождает мифологию вещей. Так, с одной стороны, рождалась мифология золота, роскоши, великолепия, которая сливалась с мифом о человеке-искуснике, умельце, творце, богоподобном создателе (уверял же Бенвенуто Челлини, что над его головой — сияние, которое он может показывать достойным того). А по контрасту возникал народный миф о Золоте-Дьяволе и о дьявольской природе всего, созданного творческими руками. Ненависть к искусству, сливаясь с ненавистью к богатству, становилась основой целого пласта народной мифологии.

Однако в наибольшей мере семиотическая революция проявилась в области языковой и коммуникативной. Не случайно вехами великих научно-технических переворотов являются рубежи коммуникативной техники: письменность, печать, эпоха телевизоров, магнитофонов и ЭВМ. Каждый из этих периодов отмечен не просто изменением коммуникативной техники, но и коренной переменой в статусе языка, его места в обществе, престижа. Природа референции и прагматики речи для каждого из периодов претерпевает глубокие изменения.

Средние века знали безусловно авторитетное Слово, произнесенное на сакральном языке и божественное по своей природе. В отличие от слова в бытовом говорении, оно могло быть только истинным и было полностью изъято из-под власти человеческого произвола. Оно допускало толкования для слушающего, поскольку он был несовершенен, но исключало двусмысленность для говорящего (Бога и тех, через кого он говорил). Фактически оно имело смысл, но не имело прагматики. Прагматика могла возникать лишь в устах человека,

излагающего божественное Слово. По мере приближения к смыслу ее надо было снимать.

Слово Ренессанса сделалось человеческим. Оно обросло сложной референцией. Сделалось очевидно, что слово может получать разные значения в зависимости от намерений. Слово сделалось лукавым, как политика, индивидуально-значимым. Его сцепления с жизнью часто подчинялись закону сокрытия, а не обнаружения смысла.

Средневековое слово могло быть непонятно (мирянин, простец, «идиот» мог не понимать по-латыни), но непонимающий знал, что неизвестное ему значение незыблемо. Сама невозможность бытовой речи на сакральном языке делала референциальные отношения предельно стабильными. Слово не могло быть предметом игры.

Ренессансное слово национализировалось, слилось с народной и бытовой речью. Оно сделалось понятным, но одновременно понятность эта стала ускользать в релятивности прагматики говорящих, разнообразии жанров говорения и неупорядоченности системы референций в живой речи. В средние века латинское Слово и народное слово были разделены. И соответственно разделялись аристотелевская логика и логика бытовой жизни, идеальная и бытовая нормы поведения. Понятия добра и истины лежали вне реальной жизни и были поэтому незыблемы.

Ренессанс реабилитировал слово на народном языке. Слово с большой буквы, единственное Слово, слово, наделенное высшим авторитетом и прозрачной референцией, заменено было обычным народным словом. Оно демократизировалось, но утратило авторитетность и надежность, потеряло доверие. Слово сделалось лукавым. Слушающий боялся обмана и подозревал его. Бытовая речь несла бытовую логику, которая из низких сфер жизни подымается до ранга мудрости века. Сомнительность клятв, введение адресата в заблуждение, скрывание прагматики своей речи, усложнение отношений между речью и реальностью порождает совершенно другое отношение к слову. Дж. Серл определил акт референции «как отношение между намерением говорящего и узнаванием этого намерения

адресатом»*. Но бытовая речь может не только раскрывать, но и скрывать эти намерения. В пошатнувшемся мире масса, теряющая веру в слово, поставленная в условия, когда оно заведомо оказывается ложью, начинает связывать слово не с Богом, а с Дьяволом.

Паралельно идет усовершенствование иллюзионистской живописи, сменившей икону. Просвечивание абсолюта сквозь зримые формы уступает место псевдореальности, на самом деле насквозь условной. Как в кинематографе XX века, жизнеподобие усиливало иллюзорность. Даже бытовые предметы, становясь художественными изделиями и втягиваясь в сферу искусства, теряли грубую достоверность вещи и приобретали лукавую двусмысленность семиотического существования. На это народное сознание отвечало, с одной стороны, культом косноязычия, а, с другой, — стремлением вернуться к «простому» и авторитетному библейскому слову. Эта жажда авторитетного слова проходит и через ереси, и через реформационные учения. Одновременно и гуманисты проявляют тягу к возвращению к классическим формам латыни — мертвого языка, писание на котором как бы снимало болезненное недоверие к слову. Авторитет апостолов или Цицерона — конечный результат был один.

Одновременно в охваченном паникой сознании людей, утративших веру в незыблемые основы вчерашнего дня, желание укротить и «догматизировать» слово оборачивалось широким распространением демагогии. Запрет сомневаться в слове приводил к тому, что, например, на процессах ведьм обвинение уже было и приговором. Сомневаться в сказанном слове — означало перейти на сторону Дьявола. После того, как был сделан донос и сформулировано обвинение, следствие имело лишь одну цель — добиться, чтобы сам подсудимый

* Арутюнова Н. Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. XIII: Логика и лингвистика (проблемы референции). С. 14; ср.: Searle J. R. Reference as a speech act // Searle J. R. Speech An Essay in the Philosophy of Language. London: Cambridge Univ. Press, 1969. Chap. 4, русский перевод см. в указанном выше издании.

своим словом подтвердил слово обвинителей. Сплетня или слух освобождались от вопроса: кто, зачем, с какой целью их произнес? Они были вне сомнений. К этому присоединяется новый авторитет — печатное слово. Интересно наблюдать, как в эпоху преследования ведьм печать не рассеивает слухи, а сливается с ними. Это можно сопоставить с тем, как в XX веке массовая культура коммерческого кино и телевидения не рассеивает, а культивирует мифы массового сознания.

Каждый резкий перелом в человеческой истории выпускает на волю новые силы. Парадокс состоит в том, что движение вперед может стимулировать регенерацию весьма архаических культурных моделей и моделей сознания, породить и научные блага, и эпидемии массового страха. Осознание этого и изучение действующих при этом социокультурных, психологических и семiotических механизмов становится не только научной задачей.

III

ТЕКСТЫ ИСКУССТВА

Статьи настоящего раздела впервые были опубликованы в следующих изданиях:

О природе искусства // *Alma Mater* (Тарту). 1990. № 2/4. С. 2–3.

Проблема знака в искусстве // Программа и тез. докл. в Летней школе по вторичным моделирующим системам, 19–29 авг. 1964 г. Тарту, 1964. С. 57–58.

Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» // Учен. Зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 130–145. (= Труды по знаковым системам. Т. 3).

Искусствознание и точные методы в современных зарубежных исследованиях. [Вступ. статья] // *Семиотика и искусствометрия: Соврем. зарубеж. иссл.: Сб. переводов.* / Сост. и ред. Ю. М. Лотмана, В. М. Петрова. М., 1972. С. 5–23.

Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки: Сб. ст. М., 1973. С. 16–22.

Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII – XIX веков: (К 150-летию со дня рождения Д. А. Ровинского). Материалы науч. конф. (1975). М., 1976. С. 247–267.

Натюрморт в перспективе семиотики // *Вещь в искусстве: (Материалы науч. конф. (1984)).* М., 1984. С. 6–14. (= Випперовские чтения – 84. Вып. 17).

Портрет // *Вышгород* (Таллинн). 1997. № 1–2. С. 8–31.

Художественный ансамбль как бытовое пространство // *Декоративное искусство СССР.* 1974. № 4. С. 48–51.

Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // *Театральное пространство.* Материалы науч. конф. (1978). М., 1979. С. 238–252.

Семиотика сцены // *Театр.* 1980. № 1. С. 89–99.

О природе искусства

Наука и искусство — это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объемность нашего знания. Искусство нельзя отнести к области забав или же наглядных иллюстраций к высоким моральным идеям. Искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием.

Казалось, что наука занимается тем, что повторяемо и закономерно. Это был один из основных принципов науки. Наука не изучает случайного. А все закономерное — это то, что правильно и можно предсказать. Случайное же не повторяется, и предсказать его нельзя. А как же мы тогда смотрели на историю? Мы видели в ней совершенно железные повторяемости и говорили: что такое свобода? — это осознанная необходимость. Мы можем в таком случае понять то, что объективно должно произойти, — вот и вся наша свобода. И тогда мы действительно получали фатальную линию движения человечества. Имея точку отсчета и закон движения, мы можем высчитать все до конца. А если не высчитываем, значит, у нас недостаточно информации.

Но Пригожин показал, что это не так. Предсказуемые процессы идут по заранее вычисляемым закономерностям. А потом наступает какая-то точка, когда движение вступает в непредсказуемый момент и оказывается на распутье как минимум двух, а практически — огромного числа дорог. Раньше бы мы сказали, что можем высчитать вероятность, с которой мы пойдем в ту или иную сторону. Но в том-то и дело, что, по глубокой мысли Пригожина, в этот момент вероятность не срабатывает, срабатывает случайность.

Когда мы смотрим вперед, мы видим случайности. Посмотрим назад — эти случайности становятся для нас закономерностями! И поэтому историк как бы все время видит закономерности, потому что он не может написать ту историю, которая не произошла. А на самом деле, с этой точки зрения, история есть один из возможных путей. Реализованный путь есть потеря в то же время других путей. Мы все время обретаем — и все время что-то теряем. Каждый шаг вперед есть потеря... И вот здесь мы сталкиваемся с необходимостью искусства.

Оно дает прохождение непройденных дорог, то есть того, что не случилось... А история неслучившегося — это великая и очень важная история. И искусство — всегда возможность пережить непережитое, вернуться назад, переиграть и переделать заново. Оно есть опыт того, что не случилось. Или того, что может случиться. Еще Аристотель понимал глубочайшую связь искусства с областью возможного. Писатель, например, никогда не дает описания своего героя полностью. Он, как правило, выбирает одну или несколько деталей. Все помнят в пушкинском «Онегине» «острижен по последней моде...», но что за прическа, какого цвета волосы, мы не знаем, а Пушкин не испытывает в этом никакой нужды. Но если мы будем экранизировать «Онегина», то невольно придется дать ему все эти и многие другие признаки. То есть дать то, чего у Пушкина в романе нет, перевести письменный текст в зрительное изображение. В экранизации герой предстает как законченный, опредмеченный. Он полностью воплощен. И дело не в том, что у каждого читателя свое представление о герое романа, не совпадающее с персонажем экранизации. Словесный образ виртуален. Он и в читательском сознании живет как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее, как пучок возможностей. Видимо, поэтому нашим режиссерам легче экранизировать американские романы, а американцам — русские, потому что тут уже нет открытых образов, а есть только литературные штампы. Мы знаем, как выглядят все американцы, американцы тоже имеют на наш счет совершенно ясное представление.

Или проблема реставрации. Восстановление первоначального вида того или иного памятника культуры — вещь чрезвычайно сложная. И не только потому, что первоначального вида никто не видел. Все попытки приделать руки Венере Милосской поражают своей безвкусицей! Они изначально обречены на неудачу. Почему? Потому что в нашем сознании Венера безрука, а Ника безголова. И «восстанавливая» недостающие части, мы разрушаем не только сам памятник, но и нечто другое, не менее важное. Простой пример. Вот, скажем, в Ленинграде реставрировали Меншиковский дворец. Очень хорошо, очень мило, наверное, похоже на то, как жил Меншиков... Но ведь в этом здании был Кадетский корпус. Там учились поколения людей. Туда вносили раненых декабристов. Дворец уже тогда выглядел иначе! И почему Меншиков — это история, а Ахматова, которая ходила мимо этого дома и видела его нереставрированным, — не история? Мы прекрасно знаем, какой вклад в европейскую культуру романтизма внесли развалины средневековой Европы. Именно развалины! Отсутствие здесь ощущается сильнее, чем присутствие, а случайные дефекты культурных памятников становятся эффектами, потенцируя возможности иных смыслов, не предусмотренных полноценным текстом.

Мы уже говорили о принципиальной непредсказуемости движения, происходящего в мире в определенные моменты, и о моментах предсказуемости, сменяющихся взрывами, результат которых непредсказуем. Это особенно важно для человеческой истории, где вторжение сознания резко увеличивает степень свободы и, следовательно, непредсказуемости. Там, где мы имеем добро, там мы обязательно будем иметь и опасность зла, потому что добро есть выбор. И искусство в этом смысле таит в себе опасность. Библейский Адам, получив выбор, получил и возможность греха, преступления... Где есть свобода выбора — там есть и ответственность. Поэтому искусство обладает высочайшей нравственной силой. Мы понимаем нравственную силу искусства часто очень поверхностно. Обычное представление: человек прочитал хорошую книгу — и стал хорошим; прочитав книгу, где герой поступает дурно, — стал плохим. Поэтому, говорим мы, плохие книги

лучше не читать. Мы как бы говорим: не знайте, что такое плохие поступки, иначе вы начнете их делать! Но незнание никого никогда не спасает. Сила искусства в другом: оно дает нам выбор там, где жизнь выбора не дает. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, перенося его в жизнь. Отсюда возникает очень серьезный вопрос, который всегда останавливал моралиста, и останавливал с основанием: что искусству позволено, а что — нет? Искусство — не учебная книга и не руководство по морали. Мы считаем, что современное искусство очень опасно — там много пороков! Но возьмем Шекспира. Что мы читаем в его трагедиях? Убийства, преступления, кровосмесительство. В одной трагедии выкалывают глаза, в другой — вырезают язык и отрубают руки изнасилованной героине. Это чудовищно! Но в искусстве это почему-то оказывается возможным. И никто не обвинит Шекспира в безнравственности. Правда, было время, когда обвиняли. Еще немецкие романтики, переводя Шекспира на немецкий, эти сцены убирали. Еще молодой Жуковский, в будущем, как он сам себя называл, отец и покровитель всех чертей в русской поэзии, советовал своему другу, гениальному (но рано умершему) Андрею Тургеневу, выбросить в «Макбете» сцену с ведьмой. Разве может просвещенный человек в начале XIX в. увидеть на сцене ведьму — ну, это просто варварство, невежество; это мог Шекспир в дикое время так писать, а кто после Вольтера будет делать такие вещи? Все со смеху умрут. Только романтики, а потом и сам Жуковский, поняли, что фантазия, ужас, страх, преступления могут быть предметами искусства.

Но почему убийство как предмет искусства не становится призывом убивать? Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. И мы никогда не путаем их. Анекдот о человеке, спасающем Дездемону, свидетельствует не о торжестве искусства, а о полном его непонимании;

Искусство — модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве — это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление. В одном случае изображение вещи, в другом — сама вещь. И все многочисленные легенды о том,

как художники создают произведения, неотличимые от жизни, заменяют искусство жизнью, возникают в области наивного взгляда на искусство.

Но искусство охватывает огромную сферу, и рядом с ним есть полуйскусство, чуть-чуть искусство и совсем не искусство. Это сфера, где искусство «перетекает» в неискусство. Возьмем, к примеру, художественную и нехудожественную фотографии. На обеих — изображение обнаженного тела. На нехудожественной фотографии обнаженная женщина изображает обнаженную женщину и больше ничего. Нет смысла этого обнажения. На художественной фотографии (или картине) обнаженная женщина может изображать: красоту, демоническую тайну, изящество, одиночество, преступление, разврат... Может изображать разные эпохи, порождать разные культурные смыслы, поскольку она является знаком, и мы можем сказать, что она означает (ср., как трудно, глядя на живого человека, спросить, что он означает). Таким образом, когда мы смотрим на обнаженную фигуру, нарисованную, высеченную из камня или на экране кинематографа, на художественной фотографии, то можем спросить: что это означает? Или (грубо, но все-таки верно) поставить вопрос: что этим автор хотел сказать? И ответить будет очень непросто, потому что искусство всегда несет в себе некоторую тайну, представляет собой воспроизведение с какой-то позиции, скрывает чей-то взгляд на мир. Оно неисчерпаемо в смысловом отношении, не может быть пересказано одним словом. Между тем спрашивать, «что означает» просто сфотографированная женщина без одежды, можно в случае, если мы уж очень художественно настроены! Известный комический анекдот: стоит человек, мимо него пробегает другой, ударяет его по лицу и бежит дальше. Первый долго стоит, размышляет, а потом говорит: «Не понимаю, что он этим хотел сказать...» В театре это действительно было бы сообщением, а в жизни — это материал для сообщения, а не сообщение. И отсюда принципиальная разница.

Искусство XX в., с его «фотографичностью», стремлением к точности, как ни странно, приводит к тому, что чем выше имитация реальности, тем выше условность изображения.

Чрезвычайное подражание жизни с чрезвычайным от нее отличием. В этом смысле искусство XX в., достигающее огромной степени приближения к жизни (в силу огромных технических возможностей), одновременно вырабатывает и чрезвычайное отличие. И чем больше искусство стремится к жизни, тем оно условнее.

Когда в искусство ворвалась фотография и первые технические достижения кинематографа, то у людей искусства началась настоящая паника. Казалось, что искусство погибло, вместо подобия жизни ворвалась сама жизнь. Еще больший шок испытало искусство с возникновением звукового кино. Для кино звук был прежде всего техническим достижением, а не насущной художественной потребностью. И немое кино, достигшее очень высокого уровня, восприняло звук враждебно. Чаплин полагал, что звук погубит кинематограф. И он свои первые звуковые фильмы делал как антизвуковые, давая, например, актерам речь на несуществующем языке. Они пиликали, бормотали, квакали — говорили на языках, которых нет. И только потом Чаплин освоил язык как художественное средство. Но освоив звук, кинематограф понес и потери. Жизнь мало технически внести, ее надо художественно освоить. И каждое новое открытие для искусства — болезнь роста. Это надо преодолеть и получить.

Блок начал ходить в кино в революцию, когда он осваивал демократический образ жизни, когда он впервые слез с извозчика и вошел в трамвай. Он был поражен: это был другой мир, и он писал, что «как только войду в трамвай, да надену кепку — так хочется потолкаться». Совершенно другое поведение! И кинематограф вошел в искусство.

Происходит любопытная вещь: искусство все время застывает, уходит в неискусство, опошляется, тиражируется, становится эпигонством... И эти разнообразные виды околоискусства могут имитировать искусство высокое, прогрессивное или реакционное, искусство, заказанное «сверху» или заказанное «снизу», или «сбоку». Но они всегда имитация. Отчасти они полезны, как полезны азбуки и учебники (ведь не все сразу могут слушать сложную симфоническую музыку). Но одновременно они учат дурному вкусу, подсовывая вместо

подлинного искусства имитацию. А имитации усваиваются легче, они понятнее. Искусство же непонятно и потому оскорбительно. Поэтому массовое распространение искусства всегда опасно. Но с другой стороны, откуда берется новое высокое искусство? Оно ведь не вырастает из старого высокого искусства. И искусство, как это ни странно, выбрасываясь в пошлость, в дешевку, в имитацию, в то, что портит вкус, — вдруг неожиданно оттуда начинает расти! Ахматова писала: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» Искусство редко вырастает из рафинированного, хорошего вкуса, обработанной формы искусства, оно растет из сора.

И так вдруг неожиданно вырос кинематограф, который из довольно низменного развлечения стал искусством номер один нашего века (с начала и до последней четверти XX в. он был действительно первым искусством, но сейчас это место, кажется, потерял). А в конце прошлого века такую роль сыграла опера. Из периферии она вырвалась в эпоху Вагнера и Чайковского и, вместе с романом, стала искусством номер один. Искусства как бы обгоняют друг друга, и в какой-то момент одно из них, казалось, запоздалое, вдруг вылезает вперед и обязывает всех ему подражать. Таким был роман в XIX в., когда живопись, театр подражали ему. А потом, в эпоху символистов, роман отошел на второй план и вышла лирическая поэзия.

Искусство — это самая сложная машина, которую когда-нибудь создавал человек. Хотите — называйте его машиной, хотите — организмом, жизнью, но все равно это нечто саморазвивающееся. И мы находимся внутри этого развивающегося. Как и в языке. Человек погружен в язык, и язык реализуется через человека. Человек создает язык, и язык как коллективная система постоянно взаимодействует с индивидуальным говорящим. Минимальной единицей для появления новых смыслов являются три проявления: Я, другой человек и семиотическая среда вокруг нас (нечто вроде Троицы!). Изучение этих проявлений имеет для меня сейчас наибольший интерес.

Проблема знака в искусстве (Тезисы доклада)

1. Одним из основных вопросов поэзии является проблема семантического содержания стихотворного текста. К ней сводятся такие основные понятия, как отличие информационного содержания поэтического и непоэтического текста, специфики поэзии и ее социальной функции.

2. Фундаментальной при решении этого вопроса будет проблема знака в поэзии. Слабым местом формального стиховедения является отсутствие ясности: как соотносится тот или иной элемент стиховой речи с проблемой знака, то есть каково его значение. Дело сводится, таким образом, к определению законов семантики поэтического текста.

3. Широкий круг знаковых систем строится на разделении планов выражения и содержания. Носителем семантики и ее специфических систем выступает в этих случаях план содержания.

4. В тех случаях, когда знак представляет собой изображение, план выражения оказывается связанным с планом содержания. Это чрезвычайно существенно для искусства.

5. В поэтическом тексте соотношение планов содержания и выражения иное, чем в обычных языковых системах. Оно подчинено тем же законам, которые действуют и в других художественных знаках, — планы содержания и выражения оказываются тесно связанными. План выражения становится фактором смысла, схемой построения значения.

6. Если в обычной речи фонологический и грамматический уровни могут быть отделены от семантической стороны речи, то в поэзии они оказываются значимыми. Это положение имеет

ряд существенных практических следствий, определяя, в частности, глубоко отличный механизм перевода обычной и поэтической речи.

7. Семантика поэтической речи оказывается сложно построенной, причем специфика смысловых пересечений, системы семантических сопоставлений зависит от свойственного данному тексту построения всей структуры плана выражения.

8. Природа знака в поэзии специфична и в другом отношении — знаком, носителем значения, здесь выступает не слово, а весь текст, как указывал еще Потебня. С точки зрения семантики поэтическое произведение можно определить как сложно построенное единое значение, выразить которое при помощи иных знаковых систем не представляется возможным. Поэзия есть явление смысла.

Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»

I. 1.0. Искусство — одна из разновидностей моделирующей деятельности.

1.1. В предлагаемых «Тезисах» рассматривается, что нового в понимании искусства дает включение его в ряд моделирующих систем и является ли это включение полезным, то есть:

1.1.1. Позволяет ли оно раскрыть в произведениях искусства черты, присущие моделям вообще.

1.1.2. Позволяет ли оно раскрыть специфические черты, выделяющие искусство из ряда других моделирующих систем.

1.2.0. Понятия искусства, произведения искусства в «Тезисах» не определяются. Для настоящей работы оказывается достаточным интуитивное представление, позволяющее отличить искусство от неискусства. По мере надобности в дальнейшем изложении будут даваться частные определения. Однако дать эксплицитное определение искусства не является целью настоящей работы.

1.2.1. Среди многообразных определений понятия *модели* в настоящем изложении будет использовано наиболее общее: модель — аналог познаваемого объекта, заменяющий его в процессе познания. Предполагается, что все более детализованные определения или касаются отдельных конкретных разновидностей моделей, или могут быть выведены из принятого определения.

1.3.0. *Моделирующая деятельность* — деятельность человека по созданию моделей. Для того, чтобы результаты этой деятельности могли быть восприняты в качестве аналогов

объекта, они должны подчиняться определенным (интуитивно или сознательно устанавливаемым) правилам аналогии и, следовательно, соотноситься с той или иной моделирующей системой.

1.3.1. *Моделирующая система* — структура элементов и правил их соединения, находящаяся в состоянии зафиксированной аналогии всей области объекта познания, осознания или упорядочения. Поэтому моделирующую систему можно рассматривать как *язык*.

1.4. Системы, в основе которых лежит натуральный язык и которые приобретают дополнительные сверхструктуры, создавая языки второй степени, удобно называть вторичными моделирующими системами. *Искусство будет нами рассматриваться в ряду вторичных моделирующих систем.*

2.0. Следовательно, искусство всегда есть аналог действительности (объекта), переведенный на язык данной системы. Следовательно, произведение искусства всегда условно и, одновременно, должно интуитивно осознаваться как аналог определенного объекта, то есть быть «похоже» и «непохоже» одновременно. Акцентация только одного из этих нерасчлененных аспектов разрушает моделирующую функцию искусства. Формула искусства: «Я знаю, что это не то, что оно изображает, но я ясно вижу, что это то, что оно изображает».

2.1. Содержанием искусства как моделирующей системы выступает мир действительности, переведенный на язык нашего сознания, переведенного на язык данного вида искусства. Таким образом, разнонаправленные процессы создания и восприятия искусства могут быть рассмотрены как явления перекодировки с особыми на каждом этапе правилами семантической эквивалентности.

2.1.1. То, что на одном из этапов возникает необходимость перевести систему на естественный язык, и позволяет определить широкий круг моделирующих систем, в который мы включаем и искусство как «вторичный». Таким образом, ко «вторичным» системам относятся не только двухъязычные, но и многоязычные с разным количеством уровней.

2.2. Модель отличается от знака как такового тем, что не просто заменяет определенный денотат, а полезно заменяет

его в процессе познания или упорядочения объекта. Поэтому, если отношение языка к денотату в естественном языке исторически-конвенционально, то отношение модели к объекту определено структурой моделирующей системы. В этом смысле только один тип знаков — *иконические знаки* — может быть приравнен моделям.

2.3. Произведения искусства строятся по принципу иконических знаков. Из этого вытекает, что информация, заключенная в произведении искусства, неотделима от языка его моделирования и от его структуры как знака-модели.

2.3.1. Следовательно, структурная природа произведения искусства не есть внешняя «форма», которая, сколь бы ни говорили о ее «единстве» с содержанием, может быть отчуждена от него. Она есть реализация содержащейся в модели информации. Можно сказать, что специфически художественное содержание есть содержание синтагматическое. Семантические отношения дают нам лишь перевод с художественного языка на нехудожественный.

2.3.2. Однако последнее определение верно лишь в самом общем и грубом виде. Поскольку и денотаты, и наши представления о них (значения) могут различаться между собой, лишь составляя цепочки с дифференцированными значениями соотнесенных элементов, то разграничение семантических и синтагматических отношений вообще, видимо, можно свести к синтагматическим значениям разных уровней.

3.0. Из определения произведения искусства как знака-модели вытекает, что на него распространяются все основные определения не только модели, но и знака. Из этого, в частности, следует, что произведение искусства должно быть реализовано в определенной материальной субстанции.

II. Искусство — особая моделирующая деятельность. Для пояснения специфики искусства в ряду других видов моделирующей деятельности необходимы некоторые дополнительные рассуждения.

1.0. Предположим, что человек, осуществляющий какую-либо деятельность, встал перед необходимостью обратиться к ее модели для приобретения какого-либо знания. Например, турист, прокладывающий себе маршрут, прекращает передви-

жение по местности, совершая передвижение по карте, а затем продолжает практическое путешествие. Не определяя сущности каждого из этих поведений, отметим лишь их четкую разграниченность. В одном случае реализуется практическое поведение, в другом — условное. Первое имеет целью достижение практических результатов, второе — получение определенных знаний, необходимых для их достижения. В первом — человек находится в реальной ситуации, во втором — в условной.

1.1. Отличительной особенностью поведения, реализуемого при пользовании научно-познавательными моделями, является его отграниченность от обычного, практического. Никто из пользующихся географической картой не воображает, что в это время он тем самым совершает реальное перемещение в географическом пространстве.

1.2.0. Однако существует моделирующая деятельность, которой подобное разграничение не свойственно, — это игра.

1.2.1. Противопоставление игры познанию лишено оснований. Игра занимает очень большое место в жизни не только человека, но и животных*.

Бесспорно, что игра является одной из серьезных и органических потребностей психики человека. Разные формы игры сопровождают человека и человечество на всех стадиях их развития. Беззаботное отмахивание от этого факта вряд ли принесет науке пользу. И, что особенно важно, игра никогда не противостоит познанию, — наоборот, она является одним из важнейших средств овладения различными жизненными ситуациями, обучения типам поведения. Высшие животные обучают своих детенышей всем видам поведения, не заложенным автоматически в генетической программе, только при помощи игры. Игра имеет огромное значение при обучении типу поведения, так как позволяет моделировать ситуации, включение в которые неподготовленного индивида грозило бы ему гибелью, или ситуации, создание которых не зависит от воли обучающего. При этом безусловная (реальная) ситуация заменяется условной (игровой). Это имеет большое

* См.: Gross K. Die Spiele der Thiere. Jena, 1896.

значение. Во-первых, обучаемый получает возможность останавливать ситуацию во времени (исправить ход, «переходить»). Во-вторых, он обучается моделировать в своем сознании эту ситуацию, так как некую аморфную систему действительности он представляет в виде игры, правила которой могут и должны быть сформулированы. С этим связано еще одно важное свойство: игра дает человеку возможность условной победы над непобедимым (например, смерть) или очень сильным (игра в охоту в первобытном обществе) противником. Это определяет и ее магическое значение, и чрезвычайно важное психологически-воспитательное свойство: она помогает преодолеть ужас перед подобными ситуациями и воспитывает необходимую для практической деятельности структуру эмоций. «Сквозная атака» Суворова — упражнение, превращавшее ситуацию боя в игровую (условную) и состоявшее в том, что два строя (иногда конный и пеший) стремительно сближались, проходя через взаимные интервалы, — имела целью преодоление ужаса перед аналогичной ситуацией в действительности и строила эмоциональную модель победы. Аналогичное значение в воспитании человека имеет спорт, который по отношению к трудовой деятельности также выступает как игра.

1.2.2. Игра — особого типа модель действительности. Она воспроизводит те или иные ее стороны, переводя их на язык своих правил. С этим связано обучающее и тренировочное значение игры, давно уже осознанное психологией и педагогикой. Боязнь ряда эстетиков заниматься (во избежание обвинений в кантианстве) проблемами игры и их глубокое убеждение в том, что всякое сопоставление игры и искусства ведет к проповеди «чистого искусства», отрицанию связи творчества и общественной жизни, отражает глубокую неосведомленность в вопросах смежных наук (психологии, педагогики).

1.2.2а. Игра подразумевает реализацию особого — «игрового» — поведения, отличного и от практического, и от определяемого обращением к моделям познавательного типа. Игра подразумевает *одновременную* реализацию (а не *последовательную смену во времени!*) практического и условного

поведения. Играющий должен одновременно и помнить, что он участвует в условной (не подлинной) ситуации (ребенок помнит, что перед ним игрушечный тигр, и не боится), и не помнить этого (ребенок в игре считает игрушечного тигра живым). Живого тигра ребенок только боится, чучела тигра ребенок только не боится; полосатого халата, накинутого на стул и *изображающего* в игре тигра, — он *побаивается*, то есть боится и не боится *одновременно*.

1.2.3. Умение играть заключается именно в овладении этой двуплановостью поведения.

1.2.3а. Пример нарушения двуплановости — побеждает практическое поведение, игра воспринимается «всерьез», как реальность. Эпизод, записанный Пушкиным со слов Крылова: дети, затеявшие вскоре после подавления восстания Пугачева «игру в пугачевщину», «разделились на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные». Игра перешла в подлинную вражду. «Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов (живой доньине). Мертваго, поймав его в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве. — Его отцепил прохожий солдат»*.

1.2.3б. Пример нарушения двуплановости — побеждает условное поведение — игра воспринимается как полностью лишенное связей с реальным содержанием, бессмысленное, «несерьезное» поведение. Эпизод из повести Л. Н. Толстого «Детство»: «Снисхождение Володи доставило нам очень мало удовольствия; напротив, его ленивый и скучный вид разрушал все очарование игры. Когда мы сели на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести, Володя сидел, сложа руки и в позе, не имеющей ничего схожего с позой рыбака. Я заметил ему это; но он отвечал, что от того, что мы будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече я отправился в лес, Володя лег на спину, закинул руки под голову и сказал мне, что

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1940. Т. 9. Кн. 2. С. 492.

будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более, что нельзя было в душе не согласиться, что Володя поступает благо-разумно.

Я сам знаю, что из палки не только убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя <...> Ежели судить по-настоящему, то и игры никакой не будет. А игры не будет, что ж тогда останется?»*

1.2.4. Таким образом, если при использовании познавательной модели обычного типа обращающийся к ней человек в каждую единицу времени практикует какое-либо *одно* поведение, то игровая модель в каждую отдельную единицу времени включает человека одновременно в два поведения — практическое и условное.

1.2.5. То, что один и тот же стимул вызывает в одно и то же время более чем одну обусловленную реакцию, один и тот же элемент вызывает две разных структуры поведения, включаясь в каждую из которых, приобретает различное значение и, следовательно, делается неравен самому себе, имеет глубокий смысл и в значительной мере раскрывает общественное значение игровых моделей.

1.2.6. В игровой модели каждый ее элемент и вся она в целом, будучи самой собой, является не только собой. Игра моделирует случайность, неполную детерминированность, вероятностность процессов и явлений. Поэтому логико-познавательная модель удобнее для воспроизведения *языка* познаваемого явления, его внутренней сущности, а игровая — ее *речи*, инкарнации в случайном по отношению к языку материале.

Примеры:

1.2.6а. Словесный текст пьесы выступает по отношению к спектаклю как язык системы. Воплощение его связано с тем, что однозначное становится многозначным, благодаря внесению «случайных» по отношению к словесному тексту моментов. Значения словесного текста не отменяются, но перестают

* Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М. 1951. Т. 1. С. 22—23.

быть единственными. Спектакль — *сыгранный* словесный текст пьесы.

Примечание. В искусстве отношение языка и речи иное, чем в лингвосемантических системах: речь модели воспринимается как язык моделируемой реальности (случайное в произведении искусства становится, воспринимается как воссоздание закономерного в действительности).

1.2.66. Игра — особое воспроизведение соединения закономерных и случайных процессов. Благодаря подчеркнутой повторяемости (закономерности) ситуации (правила игры), отклонение делается особо значимым. Одновременно исходные правила не дают возможности предсказать все «ходы», которые предстают как случайные по отношению к исходным повторяемостям. Таким образом, каждый элемент (ход) получает двойное значение, являясь на одном уровне утверждением правила, а на другом — отклонением от него. Двойная (или множественная) значимость элементов заставляет воспринимать игровые модели, по сравнению с соответствующими им логико-научными, как семантические *богатые*, особо значительные:

Сколько надо отваги,
 Чтоб играть на века,
 Как играют овраги,
 Как играет река,
 Как играют алмазы,
 Как играет вино,
 Как играть без отказа
 Иногда суждено,
 Как игралось подростку
 На народе простом
 В белом платье в полоску
 И с косою жгутом*.

1.2.7. Игровая модель воспринимается по отношению к гомоморфной ей логической не в антитезе «истинное — лож-

* Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М., Л., 1965. С. 417.

ное», а как «более богатое — более бедное» (оба — истинные) отражения жизни. Ср.: детерминированная этическая модель поведения человека переживается как слишком правильная и противопоставляется игровой (артистической) модели, допускающей неоднозначные решения. Однако обе противостоят — как истинные — модели аморального поведения.

1.2.7а. Пример: В «Живом трупe» Толстой противопоставляет этический облик Лизы и Каренина, с одной стороны, и Феди Протасова, с другой, государственным установлениям. Это антитеза нравственности аморализму. Но нравственность Лизы — слишком правильная, однозначная: «Главное, что мучало меня, это то, что я чувствовала, что люблю двух. А это значит, что я безнравственная женщина» (следует обратить внимание на логическую и грамматическую правильность этого — взволнованного — монолога)*.

Другая позиция: «Федя: <...> моя жена идеальная женщина была. Она и теперь жива. Но что тебе сказать? Не было изюминки, — знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься»**.

Примечание: Из контекста пьесы следует, что «забываться» здесь означает получать условное, игровое разрешение конфликтов, неразрешимых в практическом поведении вообще или в пределах данной общественной системы.

Это явление, которое психологически можно интерпретировать как психотерапию, может быть сопоставлено с явлением катарсиса в искусстве (ср. у Лермонтова: «Я от него [демона] отделался... стихами»).

1.2.8. Игровые модели чаще всего возникают как интуитивные. Аппарат их изучения, возможно, удастся создать на базе многозначной логики.

2.0. Выступая по отношению к соотнесенным с ней логико-познавательным системам как модель с большей случайностью, игра, по отношению к моделируемой ею действительности, характеризуется как более детерминированная система.

* Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 11. С. 255.

** Там же. С. 261–262.

2.1. Независимо от того, сформулированы правила игры или нет, преобразуя какую-либо жизненную ситуацию в игру, мы подчиняем реальность, которая выступает как аморфная, законам игры (организующий принцип реальной ситуации познается через моделирование его в условных категориях «правил» и «ходов»).

2.1.1. На этом строится изучение конфликтных ситуаций средствами математической теории игр. Однако следует подчеркнуть, что *теория игр*, изучающая наиболее эффективное поведение в конфликтных ситуациях, вкладывает в понятие «игра» иное содержание, чем ему придается в психологической литературе (и в настоящей работе). В принятых в нашем изложении терминах точнее было бы сказать, что теория игр изучает не конфликтные ситуации, а создаваемые математиками игровые модели конфликтных ситуаций, которые в определенных случаях могут рассматриваться как эквивалентные реальным конфликтам. Сознание того, что математический аппарат следует пытаться прилагать не непосредственно к жизненным конфликтам, а к тем игровым моделям, в которые эти конфликты предварительно трансформированы, и что, следовательно, необходимо тщательное изучение структуры игровых моделей, возможно, откроет новые перспективы и перед теорией игр.

2.2. [Пояснение к 2.0] Игровая модель в отношении к соответствующей ей жизненной ситуации:

а) Более детерминированна. Представим себе событие, причину которого мы в жизни не можем назвать. В игре, трансформировав это событие в некое ее состояние (ход), мы можем объяснить его возникновение из предыдущего состояния по правилам игры.

б) Менее детерминированна. В жизни на всякую реально существующую ситуацию наложено большое количество ограничений, которые обуславливают возможность перехода ее только в одно последующее состояние. В игровой модели все ограничения, не обусловленные ее правилами, снимаются. Поэтому у игрока всегда есть выбор, а действия его имеют альтернативу (в момент, когда у игрока не остается выбора, игра теряет смысл; определенная группа игр в том и состоит,

чтобы поставить «враждебного» игрока в ситуацию отсутствия выбора, то есть в ситуацию уже не игровую). С этим связана и условность времени в игре, ее обратимость, возможность «переиграть».

2.2.1. Поэтому одно и то же событие в жизненной и игровой ситуации имеет различную информационную ценность. Предположим, что мы имеем ситуацию, в которой во время событий прошел год и участники ее постарели на год. Сведения эти вытекают из объективной длительности событий и могут быть полностью предсказаны. Представим себе другую ситуацию: мы играем, что прошел год и все постарели на год. Естественно, что мы можем играть и иначе, предложить и другой ход (как поступает драматург, регулируя промежуток между актами в соответствии со своим замыслом). В таком случае выбор данного «хода» из всех возможных становится высокоинформационным. Бессмысленный в жизненной ситуации вопрос: «Почему прошел год?» — получает глубокий смысл в любой игровой модели этой ситуации.

2.2.2. Поэтому игровая модель удобна для воспроизведения творческого акта.

Пример: В поэзии Пастернака творческий акт — акт игры, а творец, Бог, часто выступает в облике актера (режиссера), который «сыграл» вселенную*:

Так играл пред землей молодой
 Одаренный один режиссер,
 Что носился как дух над водою
 И ребро сокрушенное тёр.
 И, протискавшись в мир из-за дисков
 Наобум размещенных светил,

* Было бы весьма заманчиво построить историю отношения к моделированию на изучении изображения акта творения в мировой литературе: мифологические тексты, космогонические сюжеты в мировой литературе (Мильтон, Ломоносов, Радищев), современные поэты дали бы здесь чрезвычайно интересный материал. Обратной стороной этого было бы изучение концепции деструкции — эсхатологических текстов.

За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил*.

3.0. Искусство обладает рядом черт, роднящих его с игровыми моделями. Восприятие (и создание) произведения искусства требует особого — художественного — поведения, которое имеет ряд черт общности с игровым.

3.0.1. Важным свойством художественного поведения является то, что практикующий его одновременно реализует два поведения: он переживает все эмоции, какие вызвала бы аналогичная практическая ситуация, и, одновременно, ясно сознает, что связанных с этой ситуацией действий (например, оказания помощи герою) не следует совершать. Художественное поведение подразумевает синтез практического и условного.

Примечание: Весьма существенное различие между художественным поведением автора и читателя (зрителя) в данной связи не рассматривается.

3.0.2. Пример:

Над вымыслом слезами обольюсь**.

Блестящая характеристика двойной природы художественного поведения: казалось бы, сознание того, что перед нами вымысел, должно исключать слезы. Или же обратное: чувство, вызывающее слезы, должно заставить забыть, что перед нами вымысел. На деле оба эти — противоположные — типы поведения существуют одновременно и одно углубляет другое.

3.1. Свойство это приобретает в искусстве особое значение: каждый элемент художественной модели и вся она целиком оказываются включенными одновременно более чем в одну систему поведения, при этом получая в каждой из них свое особое значение. Значения А и А' каждого из элементов, уровней и всей структуры в целом не отменяют друг друга, а взаимосотносятся. Игровой принцип становится основой семантической организации.

* Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. С. 202.

** Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 228.

3.1.2. Рассмотрим три рода текстов: пример в научном изложении, притчу в религиозном тексте и басню. Пример в научном тексте однозначен, и в этом его ценность. Он выступает как интерпретация общего закона и в этом смысле является моделью абстрактной идеи. Церковно-культурной текст очень часто строится по принципу многоярусной семантики. Однако в этом случае одни и те же знаки служат на разных структурно-смысловых уровнях выражению различного содержания. Причем значения, которые доступны данному читателю в соответствии с его уровнем святости, посвященности, «книжности» и т. д., недоступны другому, еще не достигшему этой степени. Когда читателю «открывается» новый семантический уровень, старый отбрасывается как уже не содержащий для него истины. По этому принципу строится масонская символика и — через нее — публицистика ранних декабристских обществ. Один и тот же текст мог содержать тайное (конспиративное) значение для посвященного и несокровенное — для «профана». При этом каждому открывается истина — в меру его способности ее вместить. Текст для «профана» содержит истину, которая для посвященного перестает ею быть. Итак, текст в отношении к данному читателю несет лишь одно значение.

Художественный текст построен иначе: каждая деталь и весь текст в целом включены в разные системы отношений, получая в результате одновременно более чем одно значение. Будучи обнажено в метафоре, это свойство имеет более общий характер.

3.1.3. Пример: Рассмотрим памятник древнерусского духовного красноречия «Слово о законе и благодати» как произведение церковной публицистики и как художественный текст. Сочинение митрополита Илариона отличается четкой выделенностью уровней.

На первом уровне противопоставляются свобода и рабство как положительное и отрицательное:

свобода	Сарра, Исаак
рабство	Агарь, Измаил

Затем вводится новый уровень оппозиции: «христианство — язычество», причем он подразумевает и новые знаки, и новое прочтение старых.

христианство	Христос — распятие	Христианские земли
язычество	Исаак — пир у Авраама (съедение тельца)	Иудея

Третий уровень — оппозиция «новое — старое».

новое	Новые христиане	Русь
старое	Старые христиане	Византия

И все это вместе укладывается в антитезу «благодать — закон».

Таким образом, слушатель, который в притчах видел лишь новеллистические сюжеты, мог и здесь уловить сообщение о соперничестве Сарры и Агари. В этом случае каждое слово было бы знаком общезыкового содержания. Однако проведенное через весь текст противопоставление закона благодати настраивало на поиски сокровенного текста — «инословия», о котором в «Изборнике Святослава» 1073 г. сказано: «Есть ино нечто глаголюшти, а ин разум указуюшти». В этом случае при восприятии текста на первой семантической ступени закон получал синонимы: Агарь, Измаил — (в антитезе Исааку), Исаак (в антитезе Христу), Сарра (в антитезе Деве Марии), Иудея (в антитезе христианству). Ветхий Завет, Византия (в антитезе Руси). Все эти и другие знаки имели содержанием рабство — понятие, для Руси XI в. полное социального содержания и соотнесенное с семиотикой отверженности, униженности, низшего состояния. Благодать имела синонимами: Сарра (в антитезе Агари), Исаак (в антитезе Измаилу), Дева Мария, Христос, христианство. Новый Завет, Русь. Все эти знаки имели общее содержание — свобода, общественная полноценность, право на социальную активность

и духовное значение («Образ же закону и благодати — Агарь и Сарра, работная Агарь и свободная Сарра. <...> И родился благодать и истина, а не закон; сын а не раб»).

На втором уровне социально-знаковое противопоставление мужа и холопа обретало новый поворот — оно приравнивалось оппозиции «христианство — язычество». Христианство воспринималось как духовное освобождение, придающее каждому правильно верующему человеку то нравственное значение, которое в социальной иерархии имел лишь свободный человек.

Наконец, слушатель, посвященный в сложные отношения княжеского двора Ярослава и Византии, уравнивал антитезу «новых» и «старых» людей («работная прежде ты, *потом свободная*» — курсив мой. — Ю. Л.) и истолковывал благодать и весь ряд ее синонимов как символ Руси, а закон — Византии.

Однако «Слово о законе и благодати» — художественное произведение, и в данном случае это отражается в том, что все значения не отменяют друг друга, воспроизводя последовательное погружение непосвященного в тайный смысл, а присутствуют одновременно, создавая игровой эффект. Иларион дает слушателям насладиться обилием смыслов и возможных истолкований текста.

3.2. Механизм игрового эффекта заключается не в неподвижном, одновременном сосуществовании разных значений, а в постоянном сознании возможности других значений, чем то, которое сейчас принимается. Игровой эффект состоит в том, что разные значения одного элемента не неподвижно сосуществуют, а «мерцают». Каждое осмысление образует отдельный синхронный срез, но хранит при этом память о предшествующих значениях и сознание возможности будущих.

3.3. Следовательно, эксклюзивно-унитарное определение значения художественной модели возможно лишь в порядке перекодировки ее на язык нехудожественных моделирующих систем.

3.3.1. Художественная модель всегда шире и жизненнее, чем ее истолкование, а истолкование всегда возможно лишь как приближение.

3.3.2. С этим же связан известный феномен, согласно которому при перекодировке художественной системы на нехудожественный язык всегда остается «непереведенный» остаток — та сверхинформация, которая возможна лишь в художественном тексте.

3.4. И игра, и искусство, преследуя вполне серьезные цели овладения миром, обладают общим свойством — условного разрешения. Заменяя необозримо сложные правила реальности более простой системой, они психологически представляют следование правилам, принятым в данной системе моделирования, как разрешение жизненной ситуации. Поэтому игра и искусство (даже кровавая игра — бой быков — или трагическое искусство) являются не только средством познания (гносеологически), но и средством отдыха (психологически). Они несут разрешение, психологически совершенно необходимое человеку.

4.0. Искусство не есть игра.

4.0.1. Реально зафиксированный этнографией факт генетической связи искусства и игры, равно как и то, что выработанная в игре дву(много)значность стала одним из основных структурных признаков искусства, не означает тождества искусства и игры.

4.0.2. Игра представляет собой овладение умением, *тренировку* в условной ситуации, искусство — овладение миром (*моделирование мира*) — в условной ситуации. Игра — «как бы деятельность», а искусство — «как бы жизнь».

4.0.3. Из этого следует, что соблюдение правил в игре является целью. Целью искусства является истина, выраженная на языке условных правил.

4.0.4. Поэтому игра не может быть средством хранения информации и средством выработки новых знаний (она лишь путь к овладению уже добытыми навыками).

Между тем именно это составляет сущность искусства.

4.1. Особо сложный случай — исполнительские искусства, отношение которых к игре (не случайно: «игра актера», «игра пианиста») — более комплексный вопрос.

4.1.1. Искусство не игра, но в поведении создающего и воспринимающего (по-разному) наличествует элемент игры (сродни исполнительскому мастерству).

4.1.2. Актерское исполнительное мастерство и балет занимают исторически и типологически промежуточное место между игрой и искусством. Однако, совпадая теми или иными своими сторонами с искусством или игрой, они тем самым выделяют различие, существующее между этими видами моделирующей деятельности.

4.1.3. Исполнительство находится в таком отношении к исполняемому тексту, в каком исполняемый художественный текст — к эквивалентным ему нехудожественным моделирующим структурам: оно резко увеличивает игру — многозначную включенность элементов в пересекающиеся смысловые поля и относительную случайность этих пересечений (см. 5.1. и 5.2.). Можно сказать, что если спектакль — это сыгранная пьеса, то пьеса — это «сыгранная» эквивалентная ей нехудожественная идея. Понятие «сыгранная идея» отличается от понятия «воплощенная идея» тем, что подразумевает не иллюстративную материализацию абстракций, а создание системы с многоярусными вероятностными пересечениями, системы, которая не иллюстрирует нехудожественную идею, а, основываясь на ней как на моделирующей системе низшего уровня, несет информацию, не передаваемую иными средствами.

5.1. Не генетическую, а теоретическую причину соприкосновения столь психологически различных сфер, как искусство и игра, можно видеть в важной особенности художественных моделей: ученый создает модель на основании гипотезы, художник — гипотезу на основании модели. Он моделирует непонятный (или не до конца понятный) объект.

5.2. Модель такого типа не может быть жестко детерминированной. Она неизбежно должна быть более гибкой, чем любая теоретическая модель.

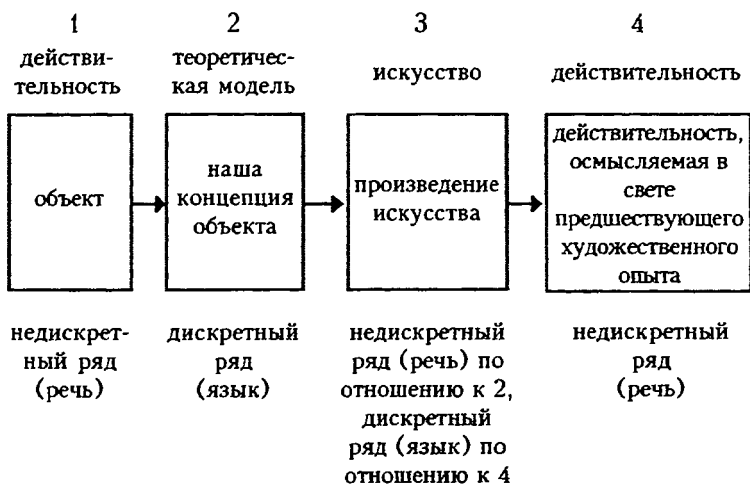
5.3. Связанный с этим вопрос — до сих пор не до конца проясненная причина высокой устойчивости художественных моделей.

5.4.0. Из этого вытекает существенная особенность произведения искусства как модели. Научная модель воссоздает в наглядной форме систему объекта. Она моделирует «язык» изучаемой системы. Художественная модель воссоздает «речь»

объекта. Однако по отношению к той действительности, которая осознается в свете уже усвоенной художественной модели, эта модель выступает как язык, дискретно организующий новые представления (речь).

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Клариссой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты...
(«Евгений Онегин»)

Личность Татьяны для нее самой — недискретный ряд («речь системы»). Она осознается отождествлением с определенными художественными типами, которые выступают здесь в качестве языка. Одновременно, по отношению к теориям предромантизма, высказанным в абстрактной форме, образы Клариссы, Юлии, Дельфины — речь.



5.4.1. Из этого вытекает, что художественное произведение не создается как жестко детерминированная реализация одного конструктивного принципа. Конструктивная идея на разных уровнях реализуется с известной степенью независимости, и если каждый уровень в отдельности строится по определенным структурным законам, то сочетание их скорее всего подчиняется лишь вероятностным законам.

5.4.2. В научной модели эти случайные элементы просто снимались бы как несущественные. В художественной модели реализуемый в ней язык, художественно презумпированный (язык стиля, направления), вступает в соотношение не только с естественным языком («русский язык», «французский язык» в литературе, язык естественных зрительных образов в живописи), но и с тем языком, который предстоит реконструировать на основании речевой данности предлагаемого художественного текста (модели). Причем элемент «случайный», чисто речевой в одной системе может оказаться принадлежащим языку в другой. На этом строится, например, суггестивная значительность деталей — характерная черта нового и новейшего искусства. При этом существенно, что случайность данного сцепления деталей не уничтожается, но, оставаясь случайными и не значимыми для одного конструктивного языка, они одновременно высоко значимы для другого.

III. 1.0. Особая конструктивная природа искусства делает его особым и исключительно совершенным средством хранения информации. Произведения искусства не только отличаются необычайной емкостью и экономностью хранения весьма сложной информации, но и:

1.1. Могут увеличивать количество заключенной в них информации. Это уникальное свойство произведений искусства придает им черты сходства с биологическими системами и ставит их на совершенно особое место в ряду всего созданного человеком.

1.2. Выдают потребителю именно ту информацию, в которой он нуждается и к усвоению которой он подготовлен. Уподобляя себя потребителю, произведение искусства одновременно уподобляет его себе, подготавливая к усвоению еще не воспринятой им доли информации.

2. Изучение этих свойств искусства как средства хранения информации (равно как вообще свойств искусства как модели) имеет не только теоретическое значение, стимулируя создание аппарата для описания сверхсложных систем, но и практическое. Если бионика позволяет использовать в технических целях доступные нашему пониманию конструктивные законы биологии, то принципиально нет ничего невозможного в возникновении науки, которая изучала бы конструктивные принципы искусства для решения определенных технических задач (в частности, хранения информации).

3. Научные модели представляют собой средство познания, организуя определенным образом интеллект человека. Игровые модели, организуя поведение, являются школой деятельности (в связи с этим понятно, насколько безосновательна мысль о том, что тезис наличия в искусстве игрового элемента противостоит представлению об общественной действенности, — на самом деле имеет место прямо противоположное: игра есть один из путей превращения отвлеченной идеи в *поведение*, деятельность).

3.1. Художественные модели представляют собой единственное в своем роде соединение научной и игровой модели, организуя интеллект и поведение одновременно. Игра выступает по сравнению с искусством как *бессодержательная*, наука — как *бездейственная*.

Искусствоведение и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях*

Современная наука характеризуется сближением сфер, традиционно считавшихся весьма отдаленными, что привело к появлению «гибридных» областей знания. При этом наиболее плодотворные результаты порой приносит именно смелое перенесение в новые области методов исследования, выработанных в других областях науки. Попытки по применению «точных методов» к изучению искусства являются частью этого общенаучного процесса. Разумеется, искусство как форма общественного сознания требует прежде всего исследования конкретно-исторического и социального контекста. Но это не исключает необходимости разработки проблем внутритекстового анализа этой чрезвычайно сложной сферы человеческой деятельности.

Попытки применения методики «точных наук» к изучению различных аспектов художественной деятельности человека имеют уже длительную историю и осуществляются в рамках различных научных направлений отнюдь не единообразными путями. Относительно самого понимания термина «точные методы» не существует единства. В последнее время в науке высказывалось мнение, что понятие «точность» должно быть освобождено от того несколько гипнотического значения, которое ему порой придавалось в работах гуманитариев, обратившихся к использованию математического аппарата. Для

* Настоящая статья является предисловием к книге «Семиотика и искусствометрия. Современные зарубежные исследования. Сборник переводов» (М., 1972).

корректного пользования этим термином (вернее, для превращения этого выражения в научный термин) необходимо было бы располагать правилами перевода всех понятий современной нам культуры (в том числе и научных) в единую *метаязыковую* систему, позволяющую определить его место и отношение к другим структурообразующим понятиям.

Тем более сложным является отношение пар «точное/неточное» и «достоверное/недостоверное», и по этому поводу также высказывались совершенно различные мнения. Так, известный математик А. Пуанкаре утверждал: «Математика — это искусство называть разные вещи одним и тем же именем». Карамзин же в заметках 1797 г. (подлинник — на французском языке) писал: «[Обычные] умы видят только сходства — суждение гения замечает различия. Дело в том, что предметы сходятся своими грубыми чертами и отличаются наиболее тонкими». На современном научном языке указанное различие позиций можно переформулировать так: подлинное знание состоит в выделении для различных объектов изоморфных моделей или в установлении бесконечной вариативности интерпретации этих моделей при переходе от метаязыкового уровня к уровню объекта. При такой постановке вопроса выясняется, что дело не только в различии эпох или в том, что одно определение принадлежит математику, а другое поэту и историку. Речь идет о двух взаимосоотнесенных и взаимообусловленных механизмах в структуре единой человеческой культуры. Можно предположить, что в культуре, в которой имеется математика, должна быть и поэзия, и наоборот. Гипотетическое уничтожение одного из этих механизмов, вероятно, сделало бы невозможным существование другого.

Именно связанность «языка математики» и «языка искусства» в единой структуре культуры, с одной стороны, и принципиальное различие их имманентной организации, с другой, делают содержательным акт взаимного перевода текстов на этих языках, то есть позволяют им взаимно выступать в качестве основ для построения метаязыка описания. Способность различных математических дисциплин выступать в качестве метаязыков также и при описании явлений искусства очевидна. С другой стороны, большой интерес представляют

попытки, подобные предпринятой в последние годы К. Леви-Строссом, построить логический аппарат для описания мифа на основе структурных принципов полифонической музыки.

Все подобные попытки сближает то, что они в значительной степени опираются на выводы современных прогрессивных общенаучных направлений — теории знаковых систем (семiotики), теории информации, кибернетики, позволивших по-новому, с единой точки зрения осветить уже известные факты и открыть новые подходы к их исследованию.

Предлагаемый вниманию читателей сборник имеет прежде всего информационное значение. Наука для своего плодотворного развития нуждается в информации об исследовательских поисках, даже если не все из них представляются одинаково удачными. Стремление дать наиболее широкую и разнообразную информацию о современных направлениях в области применения точных методов к изучению явлений искусства заставило включить в настоящий сборник работы различной научной ориентации и, возможно, неодинаковой степени ценности. Настоящее издание примыкает к таким предшествующим публикациям издательства «Мир», как книга А. Моля «Теория информации и эстетическое восприятие» (М., 1966), и могло бы явиться началом серии типа сборников «Новое в лингвистике» (вып. I—V, изд-во «Прогресс»); при этом «сборные» тома, подобные данному, должны чередоваться с выпусками, посвященными отдельным наиболее выдающимся школам и направлениям. Поэтому не следует предъявлять к настоящему сборнику неосуществимого требования — представить исчерпывающую картину современной зарубежной искусствознания и тем более всей области применения точных методов к изучению искусства. Цель его — положить начало знакомству читателя с исследованиями в этой быстро развивающейся области.

Поиски методов, которые позволили бы рассматривать объект искусствознания как измеримый, естественно, заставляли обратиться к гуманитарным наукам, уже разработавшим

подобную методику, — к лингвистике, экспериментальной психологии и социологии. Аппарат, на который опирались эти науки, с одной стороны, можно определить как структурный, ориентированный на символическую логику, теорию множеств, а в последнее время — и на топологию; на этой основе, с использованием научного аппарата структурной лингвистики как конкретной сферы приложения этих методов, развилась семиотическая методика. С другой стороны, речь идет о статистическом аппарате, опирающемся на теорию вероятностей и математическую статистику. Несмотря на то, что противопоставление этих методов носит относительный характер, ибо статистические данные могут служить и базой для структурных интерпретаций, в практическом плане эти две группы исследований весьма резко различаются.

Значительная группа работ, предлагаемых вниманию читателей настоящего сборника, связана с опытами применения к сфере искусства методов и навыков экспериментальной психологии. обстоятельный и систематический обзор Г. Мак-Уинни дает читателю общую ориентацию в методике и направлениях проводимых исследований, а статьи Г. Экман и Т. Кюннапаса, В. Е. Симмата и глава из книги Ч. Осгуда знакомят читателя с различными аспектами проблем, возникающих при таком подходе к изучению искусства. Исследования этой группы представляют интерес прежде всего своей экспериментальной частью.

Развитие такой относительно новой области, как экспериментальная эстетика, не может не привлекать внимания, поскольку она открывает перед изучением художественной деятельности человека совершенно новые горизонты. Ряд экспериментов имеет целью выяснить причины и сущность того, что авторы называют «эстетическим предпочтением» («степени того, насколько нравится или не нравится индивиду произведение искусства») и «эстетической оценкой» («оценкой индивиду эстетической ценности произведения искусства»). При этом делались интересные попытки установить зависимость этих категорий от внеэстетических предпочтений, корреляцию их с факторами психологического, культурного и социального характера.

Наиболее известную попытку внести измеримость в интуитивные суждения о ценности произведений искусства представляет предложенная Г. Биркгофом формула эстетической меры

$$M = \frac{O}{C}$$

где M — эстетическая мера, O — степень упорядоченности эстетического объекта, а C — степень его сложности. На этой формуле строит свои рассуждения и М. Бензе в публикуемом в настоящем сборнике «Введении в информационную эстетику». Предложенную Биркгофом формулу нельзя обойти — она дает простое и довольно убедительное истолкование весьма сложного вопроса. Кроме того, она, с одной стороны, хорошо интерпретируется в понятиях кибернетики, а с другой стороны, отвечает исследованному Я. Мукаржовским еще в 1930-е гг. феномену, согласно которому эстетическое восприятие связано с напряжением, возникающим в связи с тенденцией к максимальной упорядоченности и нарушением этой упорядоченности.

Попытки проверить эту формулу экспериментально по методике, применяемой в социологических исследованиях, привели к несколько обескураживающим результатам: полученные данные поддаются прямо противоположным истолкованиям. Дело в том, что и понятие «упорядоченности», и понятие «сложности» (равно как и «простоты») подразумевают предварительную формулировку правил, относительно которых данный текст будет рассматриваться как упорядоченный или неупорядоченный, простой или сложный. Какая-то фонологически транскрибированная запись может рассматриваться как абсолютно неупорядоченная относительно правил русского языка (если рассматривать запись как текст на русском языке, она окажется беспорядочным и бессмысленным набором знаков) и в то же время может быть абсолютно упорядоченной относительно правил английского языка. Квадрат, который приводится во многих работах этого толка в качестве бесспорного примера идеально упорядоченной

фигуры, является таковым для языка геометрии и для тех школ живописи, которые строят свой язык, сознательно ориентируясь на геометрию (ср. дюреровские правила определения пропорций человеческого тела). Однако для живописи барокко, ориентирующейся на агеометризм, он не будет «правильной» (то есть соответствующей правилам) формой. С точки зрения такой живописи, «организованность» требует совершенно иных структурных принципов.

Если определять «простой» текст как такой, который в наименьшей мере отличается от «естественных» для данного индивида норм, то станет очевидно, что, во-первых, простота (как и сложность) — понятие, представляющее не величину, а отношение, фиксирующее степень отклонения от некоторой нормы, и что, во-вторых, норма эта не едина, а иерархична, включает также некоторые общечеловеческие константы и историко-культурно определенные правила. Отношение текста к разным уровням этой нормы может быть различным. Поэтому один и тот же текст относительно одних уровней может выступать как простой, а относительно других — как сложный.

Таким образом, постановке экспериментов по применению факторного анализа и других математических методов к искусству должен предшествовать семиотический анализ языка оцениваемого произведения искусства (термин «язык» здесь понимается в значении, принятом в семиотике) и метаязыка исследовательского описания, анкет, тестов и шкал. В противном случае не будет никакой уверенности в том, что полученные данные действительно относятся к изучаемому объекту, а не навязаны вопросником, принятой терминологией и пр.

Не случайно Г. Мак-Уинни отмечает: «Если основываться на формуле Биркгофа, то предпочитаемыми зрительными характеристиками эстетических объектов, по-видимому, являются простота, симметричность, ясность деталей и т. п. Это соответствует эстетическому вкусу того периода, когда писалась работа Биркгофа. (Чайлд, впрочем, указывает, что теория Биркгофа, возможно, отражает не эстетический вкус того времени, а полное отсутствие вкуса у самого Биркгофа)».

Там, где исследователь вводит неопределяемые понятия из области культуры, такие, как «простота», «пассивность», «естественность», «строгость», которые на самом деле являются категориями *его* культуры, а совсем не некоего всеобщего метауровня, пригодного для описания любых явлений искусства, он тем самым привносит в исследуемый объект себя самого и искажает результаты эксперимента. Это не очень существенно, когда объект и исследователь принадлежат к одной эпохе, а данные, полученные в результате эксперимента, не претендуют на общекультурное теоретическое значение. Когда требуется измерить скорость движения пассажира, идущего по проходу движущегося вагона, относительно тех, кто сидит на скамьях в том же вагоне, можно не учитывать данных о движении вагона. Однако если в эксперименте оцениваются картины разных эпох и национальных культур, то есть когда отправитель и получатель сообщения говорят на разных художественных языках, необходим предварительный семиотический анализ.

Здесь уместно напомнить предостережения, высказанные Б. А. Успенским относительно персонификационных вопросов, в полной мере, как нам кажется, относящиеся также к экспериментам с анкетами при исследовании «эстетических предпочтений и оценок»: «Применяя описательный подход, существенно сознавать его принципиальную ограниченность. Во многих случаях данный подход может оказаться вообще некорректным (и даже в определенном смысле противоречить цели анкеты), поскольку, предлагая испытуемому вопросы анкеты, мы можем навязать ему свою систему представлений, свой метаязык»*.

Когда мы читаем в статье Мак-Уинни, что «Чайлд обнаружил положительную корреляцию между эстетической оценкой и такими характеристиками личности, как терпимое отношение к неопределенности, амбивалентность, самостоятельность суждений», или когда Ч. Осгуд, сообщая нам об очень интересном

* Успенский Б. А. Предварительные замечания к персоналогической классификации // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 181. 1965. С. 91–92. (Труды по знаковым системам. II).

эксперименте по кодированию и декодированию некоторого живописного сообщения, пишет: «Второй этап исследования состоял в том, что полученные (от “отправителей” сообщения. — Ю. Л.) пастели были предъявлены 17 студентам торгового колледжа (того же университета), которые должны были декодировать их, то есть попытаться воссоздать замысел художника (изображает ли данная картина понятие “активность”, “сила”, “упорядоченность” и т. п.). С этой целью каждый наблюдатель должен был выбрать для каждой картины одно из шести прилагательных (активный, пассивный, хаотичный, упорядоченный, сильный, слабый)», то очевидно, что в результате такой методики невозможно выяснить, что же исследуется: свойства текста, природа воспринимающего или метаязык экспериментатора. И если в работе Осгуда этим, на худой конец, можно пренебречь, поскольку отправитель сообщения, его получатель и экспериментатор, в конечном счете, принадлежат к одной культуре и, вероятно, пользуются общим культурным кодом, то в исследовании В. Е. Симмата, где «сообщение» представлено полотнами Сандро Боттичелли, Лукаса Кранаха Старшего, с одной стороны, и Ива Клейна, с другой, высказанные нами сомнения, как кажется, должны учитываться при оценке результатов, полученных экспериментаторами.

Следует подчеркнуть, что высказанные нами возражения направлены отнюдь не против экспериментальных методов в области искусства, как таковых. Речь идет о другом — о необходимости понимать и художественный текст, и текст экспериментатора как сообщения на некоторых языках. Тогда интерпретация результатов эксперимента примет очертания семиотической задачи по дешифровке. Искусствоведение может сделать следующий шаг в своем развитии, лишь опираясь на семиотические методы исследования.

Семиотические методы изучения искусства, в основе которых лежат идеи Женевской лингвистической школы и ее основателя Ф. де Соссюра, в 1920—1930-е гг. получили дальнейшее развитие в трудах ряда советских ученых (в первую очередь, Ю. Н. Тынянова, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина) и работах членов Пражского лингвистического кружка

(Р. О. Якобсона, Я. Мукаржовского и др.). Кроме весьма значительного собственного вклада в развитие искусствоведения Пражский лингвистический кружок выполнил миссию ознакомления мировой науки с достижениями советских ученых, до тех пор остававшимися почти неизвестными на Западе. Этого не следует забывать теперь, когда ссылки на работы Проппа, Бахтина и других советских ученых стали обязательным элементом каждой серьезной работы, где бы она ни выходила. Влияние русской школы чувствуется и в ряде работ, включенных в настоящий сборник.

Хотя характер и объем сборника не позволяют сколько-нибудь полно охватить исследования по зарубежному семиотическому искусствоведению, составители старались осуществить подбор материалов таким образом, чтобы представить возможно более широкий круг проблем и имен.

Ведущие зарубежные исследователи проблем семиотики К. Леви-Стросс и Р. О. Якобсон представлены в сборнике вводной главой из книги «Сырое и вареное» и статьей «К вопросу о зрительных и слуховых знаках».

Публикуемая глава из книги К. Леви-Стросса не может дать сколько-нибудь полного представления о монументальной, развернутой в ряде монографий и статей, концепции мифа, первобытного сознания и структуры поведения людей на ранних стадиях общественного развития, которая развивается автором начиная с середины 1950-х гг. и в настоящее время получила широкое признание*. Однако составители считают, что для целей этого сборника включение и такого, отрывочного, текста отнюдь не бесполезно, поскольку в данном случае концепция французского ученого представляет интерес не сама по себе, а с точки зрения методов изучения искусства.

* Основные монографии К. Леви-Стросса: *Anthropologie structurale*. Paris, 1958; *La Pensée sauvage*. Paris, 1962; *Le cru et le cuit*. Paris, 1964; *Du miel aux cendres*. 1966. Оценка его научной позиции дана Е. М. Мелетинским в журнале «Вопросы философии» (1970. № 9). Основную библиографию на французском языке читатель найдет в кн.: *Simonis Y. Claude Lévi-Strauss ou la «passion de l'inceste»: Introduction au structuralisme*. Paris, 1968.

Работы Леви-Стросса, посвященные своеобразию сознания человека на ранних стадиях общественного развития, были, в частности, направлены против господствовавшего долгое время представления о «примитивном», до- и внелогическом характере мышления «дикарей», в чем порой сказывалось влияние и откровенно расистских концепций. Леви-Стросс вскрыл сложную систему специфической логики мифа, которая не может считаться ни «примитивной», ни противоположной «общепризнанной» логике. Более того, в определенном отношении она сближается с некоторыми сложными типами современных логических построений*. Осознание знаковой природы мифа, влияние семиологических идей Соссюра, структурной лингвистики и работ В. Я. Проппа подтолкнули французского ученого к рассмотрению мифа через призму языковых структурных моделей. Подход этот оказался весьма плодотворным. Однако в последующих работах Леви-Стросс сделал еще один шаг. Рассматривая музыкальное произведение как особый тип повествования и специфический вид логического построения, он обнаружил возможность истолкования мифа и музыкального текста при помощи общих культурных моделей. Идя дальше, он построил свое исследование «Сырое и вареное» — обширный труд о функции «природного» и «созданного человеком» (культурного) в раннем сознании человека и мифологии — по законам и логике музыкального произведения, перенеся, таким образом, музыкальную структуру из области объекта исследования на уровень инструмента исследования, научной метаструктуры.

Автор популярной работы по введению в современную математику У. У. Сойер писал: «Практики, как правило, не имеют представления о математике как способе классификации всех проблем. Обычно они стремятся изучать только те разделы математики, которые уже оказались полезными для их

* Ср. подход советских ученых И. Кулля и Л. Мьялля, установивших черты общности некоторых аспектов современной четырехзначной логики и ранней индийской логики (Кулля И., Мьялля Л. К проблеме тетрале́ммы // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198. Труды по знаковым системам. III).

специальности. Поэтому они совершенно беспомощны перед новыми задачами»*. Трудно предугадать, увенчается ли успехом попытка Леви-Стросса построить «способ классификации» на синтезе музыки и логики. Очевидно, что такой путь требует значительно более сложного, пока еще недостаточно разработанного логического аппарата. Это заставляет предположить, что искусствознание может не только использовать достижения точных наук, но и само давать импульсы для их дальнейшего развития.

К работе Леви-Стросса примыкает ряд других статей, публикуемых в настоящем сборнике. В статье В. Тернера на чрезвычайно интересном материале рассматривается проблема цветовой классификации в культурах народов Центральной Африки. Структура отношения черного, белого и красного цвета оказывается, как выясняет автор, изоморфной широкому кругу семиотических и социальных структур у этих народов. Статья представляет большой интерес для определения сущности цветového символизма и значения цвета как иконического и конвенционального знака в системе культуры. Поскольку, как мы уже говорили, весьма существенно, чтобы при различного рода измерительных методиках выбирались структурно релевантные, а не случайные параметры, без развитой семиотики цвета в системе культуры вряд ли можно надеяться построить содержательную интерпретацию измерений произведений изобразительных искусств. Исследования в этой области могут представить значительный интерес и для развития технической эстетики (см. также помещенную в этом сборнике работу Ч. Осгуда). Попутно можно отметить, что зафиксированная Тернером цветовая структура «черное — белое — красное» любопытным образом совпадает с до сих пор не имеющими удовлетворительного объяснения заглавиями романов Стендаля «Красное и черное» и «Красное и белое».

С именами Проппа и Леви-Стросса связан растущий в настоящее время интерес к анализу нарративных (повествовательных) текстов. Вопрос этот, с одной стороны, связан с

* Сойер У. У. Прелюдия к математике. М., 1965. С. 17–18.

широким кругом проблем, возникающих при изучении произведений искусства, развивающихся во времени (повествовательных литературных произведений, музыки, кинематографа). С другой стороны, он соприкасается с рассмотрением процесса порождения художественного текста, отношением порождающих моделей к реально данным произведениям. Исследование нарративных текстов особенно энергично разрабатывается французскими учеными. Этой проблеме был посвящен специальный номер сборника «Communications», проведен ряд международных симпозиумов — в Урбино (Италия) и других городах. В ряде работ А. Греймаса содержатся основанные на модели В. Я. Проппа, но существенно трансформированные и обобщенные формулы мифологического повествовательного текста. Работы эти представляют бесспорный интерес. Краткий реферат и принципиальную оценку их читатель может найти в послесловии ко второму изданию «Морфологии сказки» В. Я. Проппа.

Статья К. Бремона «Логика повествовательных возможностей» представляет собой попытку, также на основании методики Проппа, построить модель повествовательного текста вообще. Такая задача сама по себе представляет огромные трудности и свидетельствует о смелости автора. Однако Бремон, по сути дела, ею не ограничивается, стремясь создать построение, которое одновременно было бы и моделью человеческих действий вообще. Механизм, порождающий описания различных типов сюжетов, по мысли автора, должен быть пригоден для моделирования структуры поведения людей, которое также рассматривается как развертывающийся во времени текст.

В отличие от Проппа, Бремон предлагает считать, что каждый сюжетный узел не детерминирует жестко, автоматически и однозначно следующий, а определяет лишь альтернативную пару, из которой рассказчик реализует по своему выбору один из элементов, руководствуясь системой «или — или». В таком подходе отчетливо чувствуется влияние мыслей Леви-Стросса и Греймаса, и он хорошо согласуется с кибернетическими идеями. Рассказывание предстает как результат взаимодействия двух механизмов: порождающей структуры

сюжета, дающей спектр возможностей, и выбора рассказчика, определяющего конкретные реализации данного текста. Рассказчик напоминает ткача, который может выбирать и варьировать узоры, не выходя за пределы технических возможностей станка, образующих как бы потенциальную сумму всего, что он может сделать.

Одновременно такой подход может быть истолкован как учет некоторых принципов пражской школы. С этой точки зрения в рассказе можно выделить два структурных уровня: уровень «языка», включающий все возможные альтернативы, и уровень «речи» (оба термина — в значении Ф. де Соссюра), отражающий результат выбора рассказчика.

Схему Проппа Бремона значительно обобщает, сводя к двум цепям функций — «улучшению» и «ухудшению». При этом производится разделение на персонажи с учетом того, что «улучшение» ситуации для одного может создавать ее «ухудшение» для другого. Таким образом, вводится парная корреляция и по вертикали схемы.

Хотя схеме Бремона нельзя отказать в широте и последовательности и ее, бесспорно, придется учитывать всякому занимающемуся механизмом сюжета, определенные стороны концепции этого исследователя вызывают возражения. Прежде всего, представляется сомнительной возможность нетривиального соединения модели художественного сюжета и модели реального поведения. При этом утрачивается сознание того, что сюжет — не просто фиксация некоторых действительно происшедших событий, а *перевод* их на язык данного художественного моделирования. Кроме построения альтернативных возможностей данного повествования («языка» данного текста) необходимо иметь описания таких же возможностей для жанра, периода, национальной культуры и пр. Такой концепции явно не хватает историзма. Перескакивая через указанный этап, ученый невольно навязывает нам категории своего сознания, свои национально, социально и исторически определенные культурные модели в качестве нейтрально-общечеловеческих. Статья Бремона дает яркий тому пример. Автор считает самоочевидным условием сюжетности «единство действия». В главе «Повествовательный

цикл» он пишет: «Каждый рассказ сводится к такому изложению последовательности интересных с точки зрения человека событий, которое создавало бы единство действия <...> Там, где нет включения в единство действия, нет и рассказа».

Такое утверждение органически вытекает не из природы рассказа, а из сущности французской национальной культуры, для которой Декарт и Буало составляют неотъемлемую часть наиболее глубоких сторон сознания. Но разве «Житейские воззрения кота Мура» Гофмана не представляют собой повествования? Разве, если мы проанализируем пересказ какого-либо события и текста ребенком пяти-шести лет, не обнаружится, что перед нами бесспорное повествование, рассказ, модель развертывания которого мы можем построить, но который типологически строится по схеме «вдруг» — другое событие, а не согласно идеалу «единства действия»? Напомним тонкую характеристику летописного рассказа И. П. Ереминым: «Загадочны люди в его [летописца] изображении; поражает странная алогичность их поведения <...> они у летописца меняют свой характер, как платье, — часто несколько раз в течение своего жизненного пути». Приводя далее пример многоликости князя Ярополка в «Повести временных лет», автор заключает: «Читатель нашего времени с этим новым образом “блаженного” Ярополка еще мог бы как-то примириться при условии, что летописец здесь имел в виду показать духовное “перерождение” Ярополка на определенном этапе его жизненного пути. Но именно этого-то условия как раз и нет: летописный текст не дает основания для такого толкования. Перед нами — загадка летописного рассказа в этом и заключается — совершенно очевидно не один человек на разных этапах своего духовного роста, а два человека, два Ярополка; взаимно исключая один другого, они тем не менее у летописца сосуществуют рядом в одном и том же контексте повествования»*. Тем не менее было бы странно из этого заключить, что все перечисленные выше тексты — не особые типы рассказа и вообще должны быть из

*Еремин И. П. «Повесть временных лет». Л., 1947. С. 4, 6-7.

рассмотрения исключены. Конечно, последовательность эпизодов небезразлична для получения «удачного» рассказа. Необходима некоторая внутренняя логика развертывания текста, но логика эта, как показывает материал повествовательных текстов различных культур и эпох, не может быть определена как самоочевидная на основании интуиции исследователя, а должна выявляться путем анализа вторичных моделирующих систем, составляющих структуру данной культуры.

Одной из важнейших сторон этого вопроса является соотношение визуальных и слуховых, иконических и конвенциональных знаков для построения как общей теории знаковых систем и типологии изобразительных и словесных искусств, так и типологического сопоставления различных культур. Этой теме в предлагаемом сборнике посвящен ряд работ. В первую очередь, здесь следует отметить статью Р. О. Якобсона «К вопросу о зрительных и слуховых знаках», представляющую итог ряда исследований автора по общим проблемам соотношения слова и изображения как знаков. Автор создает основополагающую для данной проблемы классификацию, утверждая, что в парных оппозициях «зрительное/слуховое», «иконическое/конвенциональное», «пространственное/временное», «синтагматическое/парадигматическое», «иерархически не организованное/имеющее иерархическую организацию» все первые члены скоррелированы между собой, вторые — тоже. Именно такая корреляция создает специфику употребления этих двух типов знаков. Опираясь на работы А. Р. Лурия и К. Прибрама, дифференциацию типов синтеза в сознании (И. М. Сеченов) и свои работы по природе афатических расстройств, Р. О. Якобсон дает убедительную психологическую мотивацию этой корреляции.

Семиотике изобразительного искусства посвящены также работы М. Шапиро и Т. Пасто.

Очень содержательная статья Шапиро трактует семиотическую функцию таких элементов зрительного художественного изображения, которые обычно ускользают от внимания исследователей, хотя и обладают, как показывает автор, фундаментальным значением. Автор подробно рассматривает функцию основы, рамы, границы живописного текста в

пространстве. Теоретический аспект этого вопроса рассматривался и в работах отечественных авторов*.

Большой интерес представляет анализ функции гладкой поверхности, на которую проецирует изображение художник, выяснение того факта, что все, кажущееся нам привычным и «естественным», на самом деле представляет собой итог длительного культурного развития и оказывает глубинное влияние на тип соотношения денотата и знака в живописи. Анализ влияния неплоской поверхности проекции (древнегреческая ваза, свод в русской церкви) на тип изображения или имитаций неплоской поверхности в фактически плоскостных основаниях стенной живописи и плафонов барокко представляет крайне заманчивую исследовательскую задачу. Не менее интересна театральная живопись, где плоская поверхность декорации должна и незаметно, и заметно переходить в объемы сценического интерьера. Очень содержателен анализ понятия «размер» в изобразительном искусстве. Ценные данные здесь может дать наблюдение над кинематографом. Понятие размера кадра имеет чисто топологический характер. Кадры одинакового «плана» (крупного или общего) считаются равными себе, на какой бы экран мы их ни проецировали. Размер экрана в размер кадра не включается.

Статья Т. Пасто, стремящаяся раскрыть психофизиологический механизм зрительных образов в искусстве, представляется интересной, хотя и содержит, как легко заметит читатель, ряд спорных положений.

Различные аспекты применения кибернетических, теоретико-информационных, статистических методов к общим проблемам эстетики, теории литературы, театроведения мы находим в статьях М. Бензе, Ф. фон Кубе, Е. Ворончака и И. Левого.

Статья М. Бензе является кратким резюме его работ по построению информационной эстетики. Принципы ее близки к известной уже читателю книге А. Моля. Хотя некоторые теоретические вопросы здесь представлены, как нам кажется,

* См., например, гл. VII в кн.: *Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы*. М., 1970.

в упрощенном виде (сомнения относительно формулы Биркгофа уже были высказаны нами выше), читатель, бесспорно, с интересом ознакомится с этой статьей; как своими достоинствами, так и недостатками она может считаться характерной для той интерпретации применения «точных методов» к искусству, которая наиболее распространена среди немецких ученых.

Говоря о статье фон Кубе «Драма как объект исследования кибернетики», хотелось бы привлечь внимание читателей к аналогичной по проблематике VIII главе весьма содержательной книги румынского исследователя С. Маркуса «Математическая поэтика»*.

Статьи польского ученого Е. Ворончака и безвременно скончавшегося чешского исследователя И. Левого принадлежат к наиболее удачным образцам применения исчислений к художественному тексту. Многочисленные работы Левого были посвящены применению теории информации к стиховедению. Однако в последние годы жизни исследователь обратился к опытам по применению математических методов и к изучению сложных проблем семантики поэтического текста. Публикуемая в настоящем сборнике работа посвящена установлению гомоморфизма между акустической и семантической структурами поэтического текста. Вопрос этот имеет большое теоретическое значение, поскольку позволяет перебросить мост из сферы формальной организации поэтического текста на низших уровнях, где математические (в особенности статистические, комбинаторные и вероятностные) методы удерживают прочные позиции, в область поэтического содержания.

Попытка И. Левого свести основные понятия поэтического выражения и содержания к общей структурной модели, основанной на понятиях «непрерывность/прерывность», «эквивалентность/иерархия», «регулярность/нерегулярность», «связность/несвязность», «интенсивность/неинтенсивность», «предсказуемость/неожиданность», открывает

* *Marcus S. Poetica matematica. Bucuresti, 1970* (резюме на англ. яз.).

путь для математической интерпретации наиболее «гумани-тарных» понятий, касающихся самой сущности стиха.

Точное измерение столь существенного для художественного восприятия интуитивного понятия, как «лексическое богатство текста», делает статью Е. Ворончака примечательной как в фактическом, так и в методологическом аспекте.

Последний раздел сборника посвящен проблемам эстетического восприятия. В упоминавшихся уже четырех статьях этого раздела излагаются интересные прежде всего по своей методике экспериментальные работы по «измерению» эстетических оценок и «предпочтений». При этом широкое применение нашел метод «семантического дифференциала», подробное разъяснение которого дано в комментариях к соответствующим статьям. Такого рода исследованиям за рубежом в последнее время уделяется большое внимание*.

Пути, по которым идет научный поиск в новой, быстро развивающейся области «искусствометрии», сложны и не могут быть однозначно оценены.

Очевидна научная неравнозначность применяемых различными авторами методик, их связь со сложившейся национальной исследовательской традицией, наконец, просто различная одаренность тех или иных авторов. Но когда речь идет о молодой, бурно развивающейся области знания, некоторая пестрота представляется не только закономерной, но даже полезной. Она соответствует «романтическому» периоду развития данной науки. Исследовательский «классицизм» придет позднее. Далеко не все идеи авторов публикуемых статей представляются в равной степени убедительными. Кроме того, недостатком некоторых из публикуемых статей является их определенный внеисторизм в тех случаях, когда истолкование текста подразумевает изучение внетекстовых связей, то есть более широкого исторического и социально-политического

* См., например, специальный выпуск журнала «Курьер ЮНЕСКО» (март 1971 г.), посвященный исследованиям, проведенным в Торонто.

контекста. Но спорность исходных теоретических положений в некоторых работах противоречиво сочетается с крайне любопытным статистическим, экспериментальным и другим материалом. Критику ряда положений авторов, необходимые разъяснения к отдельным местам текста, а также ссылки на дополнительную литературу, в том числе на многочисленные работы отечественных авторов, читатель найдет в комментариях, помещенных в конце сборника.

Главная ценность сборника, на наш взгляд, состоит в том, что он информирует читателя о ряде новых перспективных направлений в зарубежных исследованиях на стыке гуманитарных и точных наук — в области изучения явлений искусства современными объективными научными методами. Многие идеи, высказываемые в статьях сборника, могут способствовать развитию отечественных работ в этих направлениях. Решение затрагиваемых в сборнике проблем может иметь практическое значение для ряда областей: для развития технической эстетики и дизайна, для разработки ряда социологических и психологических проблем, для моделирования психических процессов на ЭВМ, а также, не в последнюю очередь, для выработки объективных критериев оценки эстетических явлений. Этим проблемам, пионерами изучения которых в свое время выступили советские ученые, в настоящее время во всем мире уделяется большое внимание.

Существенно подчеркнуть еще одну сторону вопроса: вся история техники свидетельствует о том, что новые изобретения, влияя на коренные представления эпохи, в свою очередь зависели от исторически сложившегося к данному времени понятия о том, что такое машина. «Точные» исследования произведений искусства, раскрывая нам художественный текст как особого рода устройство, обладающее способностями к самонастройке и повышению объема вкладываемой в него информации, способствуют изменению наших представлений о понятии «машина». Изучение механизма внутренней структуры художественного произведения может натолкнуть на смелые решения, которые в конечном итоге могли бы получить инженерное воплощение. Еще недавно мысль о том, что инженеру следует изучать биологию, показалась бы стран-

ной. Сейчас существование бионики никого не удивляет. Изучение механизма искусства завтра, может быть, потребует и техническим наукам. Но для этого искусствознание должно научиться говорить на языке этих наук.

Интересно отметить, что материалы ряда представленных в сборнике статей (К. Леви-Стросса, Р. О. Якобсона и др.) содержат убедительные аргументы против крайних проявлений современного западного модернистского искусства в области абстрактной живописи и «конкретной» музыки.

В сборнике представлены как авторы, стоящие на марксистских позициях (И. Левый, Е. Ворончак), так и ориентирующиеся на различные школы современной западной философской мысли, оценку которых читатель найдет в «Философской энциклопедии» (1970. Т. 5. С. 144–145). Тем более следует подчеркнуть, что большинство авторов второй группы стоит на стихийно-материалистических позициях, и в ряде случаев их концепции несут на себе несомненные следы влияния советского материалистического искусствоведения.

Весьма примечательным в этой связи представляется утверждение одного из признанных руководителей зарубежной семиотики, К. Леви-Стросса: «Сегодня именно структурализм защищает знамена материализма <...> Если в общественном мнении и происходит часто смешение структурализма, идеализма и формализма, то достаточно структурализму встретить на своем пути подлинный идеализм и формализм, чтобы стали очевидными реалистические и детерминистические его истоки».

Каноническое искусство как информационный парадокс

В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. Мы исходим из этого как из доказанного факта, поскольку эта мысль подтверждается обширным историческим материалом и рядом теоретических соображений. Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой — на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений.

Возможность существования «внеканонического» искусства подвергалась иногда сомнению. При этом указывалось, что уникальные, не повторяющиеся объекты не могут быть коммуникативными и что любая «индивидуальность» и «неповторимость» произведений искусства возникает в результате комбинации сравнительно небольшого числа вполне стандартизованных элементов. Что же касается «канонического искусства», искусства, ориентированного на выполнение правил и нормативов, то существование его настолько очевидный и, казалось бы, хорошо изученный факт, что от исследователей порой укрывается парадоксальность одного из основных принципов нашего к нему подхода.

Предполагается вполне очевидным, что система, служащая коммуникации, имеющая ограниченный словарь и нормализованную грамматику, может быть уподоблена естественному языку и изучаться по аналогии с ним. Так возникло стремление видеть в канонических типах искусства аналоги естественных языков.

Как отмечали многочисленные исследователи, существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в *выполнении*, а не нарушении правил. Явление это неоднократно описывалось (применительно к русскому средневековью, например, в трудах Д. С. Лихачева). Более того, именно в изучении текстов этого типа структурное описание сделало наиболее заметные успехи, поскольку к ним, как кажется, в наибольшей мере применимы навыки анализа общезыкового текста.

Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной. Если допустить, что есть особые типы искусства, которые целиком ориентированы на реализацию канона, тексты которых представляют собой осуществление установленных правил и значимые элементы которых суть элементы заранее данной канонической системы, то вполне естественно уподобить их системе естественного языка, а создаваемые при этом художественные тексты — явлениям речи (в сосюррианской оппозиции «язык — речь»).

Между тем эта параллель, столь, как кажется, естественная, порождает определенные трудности: текст на естественном языке реализуется при полной автоматизации плана выражения, который для участников языкового общения лишен всякого самостоятельного интереса, и предельной свободе содержания высказывания. Художественные тексты, принадлежащие «эстетике тождества», в этом отношении строятся по прямо противоположному принципу: область сообщения у них предельно канонизируется, а «язык» системы сохраняет неавтоматизированность. Вместо системы с автоматизированным (и поэтому незаметным) механизмом, способным передавать почти любое содержание, перед нами система с фиксированной областью содержания и механизмом, сохраняющим неавтоматичность, то есть постоянно ощущаемым в процессе общения.

Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализованного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения. Если на русском, китайском или любом другом языке можно

говорить о чем угодно, на языке волшебных сказок можно говорить только об определенных вещах. Здесь оказывается совершенно иным отношение автоматизации выражения и содержания.

Более того, если говорящие на родном языке, употребляющие его без ошибок и правильно, не замечают его, он полностью автоматизирован и внимание сосредоточено на сфере содержания, то в области искусства автоматизации кодирующей системы не может произойти. Иначе искусство перестанет быть искусством. Происходит, таким образом, весьма парадоксальная вещь. С одной стороны, мы действительно имеем засвидетельствованную огромным числом текстов систему, очень напоминающую естественный язык, систему с устойчивым канонизированным типом кодировки, а с другой стороны, эта система ведет себя странным образом — она не автоматизирует свой язык и не обладает свободой содержания.

Таким образом, получается парадоксальное положение: при, казалось бы, полном сходстве коммуникативной схемы естественного языка и «поэтики тождества» функционирование систем имеет диаметрально противоположный характер. Это заставляет предположить, что параллель между общеязыковыми типами коммуникации и коммуникативной схемой, например, фольклора не исчерпывает некоторых существенных форм художественной организации этих видов искусства.

Как же может получиться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, то есть сохраняет информативность как таковая? Ответ может быть лишь один: описывая произведение фольклора, средневековой литературы или любой иной текст, основанный на «эстетике тождества», как реализацию некоторых правил, мы снимаем лишь один структурный пласт. Из поля зрения, видимо, ускользают действия специфических структурных механизмов, обеспечивающих деавтоматизацию текста в сознании слушателей.

Представим себе два типа сообщения: одно — записка, другое — платок с узелком, завязанным на память. Оба рассчитаны на прочтение. Однако природа «чтения» в каждом

случае будет глубоко своеобразна. В первом случае сообщение будет заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено. Во втором — «текст» играет лишь мнемоническую функцию. Он должен напомнить о том, что вспоминающий знает и без него. Извлечь сообщение из текста в этом случае невозможно.

Платок с узелком может быть сопоставлен с многими видами текстов. И здесь придется напомнить не только о «веревочном письме», но и о таких случаях, когда графически зафиксированный текст — лишь своеобразная зацепка для памяти. Такую роль играл *вид* страниц Псалтыри для неграмотных дьячков XVIII в., читавших псалмы по памяти, но непременно глядя в книгу.

По авторитетному свидетельству академика И. Ю. Крачковского, в силу особенностей графики чтение Корана на определенных этапах его истории подразумевало *предварительное* знание текста*. Но, как мы увидим в дальнейшем, круг подобных текстов придется значительно расширить.

Припоминание — лишь частный случай. Он будет входить в более обширный класс сообщений, при которых информация будет не содержаться в тексте и из него соответственно извлекаться получателем, а находиться вне текста, с одной стороны, но требовать наличия определенного текста, с другой, как неперемного условия своего проявления.

Можно рассматривать два случая увеличения информации, которой владеет какой-либо индивид или коллектив. Один — получение извне. В этом случае информация вырабатывается где-то на стороне и в константном объеме передается получателю. Второй — строится иначе: извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя. Это самовозрастание информации, приводящее к тому, что аморфное в сознании получателя становится структурно организованным, означает, что адресат играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений.

* Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 674.

В случае, когда мы имеем дело с получением информативного возбудителя, это, как правило, строго урегулированный текст, который способствует самоорганизации воспринимающей личности. Размышления под стук колес, под мерную, ритмическую музыку, созерцательное настроение, вызванное рассматриванием правильных узоров или совершенно формальных геометрических рисунков, завораживающее действие словесных повторов — все это наиболее простые примеры такого рода увеличения внутренней информации под влиянием организующего воздействия внешней.

Можно предположить, что во всех случаях искусства, относящегося к «эстетике тождества», мы сталкиваемся с усложненными проявлениями того же принципа.

Отмеченный нами выше парадокс находит тогда объяснение. При сравнении фольклора и средневекового искусства, с одной стороны, и поэтики XIX в., с другой, выясняется, что в этих случаях графически зафиксированный текст по-разному относится к заключенному в произведении объему информации. Во втором случае — по аналогии с явлениями естественного языка — он включает всю информацию произведения (сообщения), в первом — лишь незначительную ее часть. Сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания.

Получатель произведения XIX в. прежде всего слушатель — он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа. Не только появление письменности, но и перестройка всей системы искусства по образцу схемы общезыкового общения породила литературу.

Таким образом, в одном случае «произведение» равняется графически зафиксированному тексту: оно имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации, в другом — графический или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее осязаемая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст.

В первом случае формообразующий импульс состоит в уподоблении данной семиотической системы естественному языку, во втором — музыке.

Соотношение произведения искусства и действительности, его интерпретирующей, в этих двух типах построения художественных текстов имеет принципиально различный характер: если в поэтике реалистического типа отождествление текста и жизни представляет наименьшую сложность (наибольшего творческого напряжения требует создание текста), то в произведениях «эстетики тождества» в тех случаях, когда такое отождествление происходит (текст может строиться и как чисто синтагматическая конструкция, подразумевающая лишь факультативное семантическое истолкование, не более обязательное, чем, например, зрительные образы в непрограммной музыке), оно представляет наиболее творческий акт и может строиться по принципу наибольшего несходства или любых иных, установленных лишь для данного случая, правил интерпретации.

Таким образом, если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный — как ее возбудитель. В текстах, организованных по образцу естественного языка, формальная структура — посредующее звено между адресантом и адресатом. Она играет роль канала, по которому передается информация. В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передается адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность.

Из этого вытекает, что, описывая канонизированные тексты только с точки зрения их внутренней синтагматики, мы получаем чрезвычайно существенный, но не единственный пласт

структурной организации. Остается еще вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива, как он функционировал? Вопрос этот тем более труден, что ответить на него, исходя из самого текста, часто бывает невозможно. Тексты искусства XIX в. в себе самих содержат, как правило, указания на свою социальную функцию. В текстах канонизированного типа таких указаний, как правило, нет. Прагматику и социальную семантику этих текстов нам приходится реконструировать на основании только внешних по отношению к ним источников.

При решении вопроса, откуда же берется информация в текстах, вся система которых по условию наперед предсказуема (ибо именно повышение предсказуемости составляет тенденцию канонизированных текстов), необходимо учитывать следующее.

Во-первых, следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту как таковому, а нашему его истолкованию.

Во-вторых, следует учитывать, что между структурой текста и осмыслением этой структуры на метауровне общего культурного контекста могут быть существенные расхождения. Не только отдельные тексты, но и целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон. Но при этом строгость организации на уровне самоосмысления может компенсироваться далеко идущей свободой на уровне построения отдельных текстов. Разрыв между идеальным самоосмыслением культуры и ее текстовой реальностью в этом случае становится дополнительным источником информации.

Например, тексты основоположника русского старообрядческого движения протопопа Аввакума им самим осмысляются как ориентированные на канон. Более того, борьба за культуру, строящуюся как выполнение строгой системы заранее данных правил, составляла его жизненную и литературную программу. Однако реальные тексты Аввакума строятся как нарушение правил и канонов литературы. Это позволяет исследователям, ставя его творчество в различные контексты более общего плана (порой достаточно произвольно), истолковывать его то как «традиционалиста», то как «новатора».

Можно привести и другой пример. Петровская государственность считала себя регулярной. Эпоха выдвинула требование «регулярного государства» и идеалы предельной нормализации всего строя жизни. Государство сведено было к определенной формуле и определенным числовым отношениям вплоть до проектируемых каналов Васильевского острова (которые так и не были построены), вплоть до «Табели о рангах».

Но ведь если от уровня самооценки петровской государственности перейти к уровню административной деятельности, мы столкнемся с чем-то прямо противоположным регулярности. Ведь так и не был создан даже Свод законов, между тем как в допетровской Руси судебники составлялись легко. Постпетровская государственность никакой юридической кодификации не создала. Единственное, что было создано, это Свод законов, многотомное издание — прецедент, который должен был заменить отсутствующую кодифицированную систему.

Таким образом, следует иметь в виду, что самооценка культуры как ориентированной на кодификацию не всегда объективна. Также надо иметь в виду, что метауровень и уровень текста иногда тяготеют к совпадению, к адекватности соотношения, а иногда наоборот.

Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры.

Художественная природа русских народных картинок

Одним из основных препятствий при определении художественной природы русского лубка является устоявшийся взгляд на это глубоко своеобразное явление сквозь призму жанрового деления искусств, активно функционирующих в среде, социально и культурно чуждой народному творчеству. Конечно, после того переворота, который произошел в XX в. во взглядах на художественное достоинство так называемых примитивных видов искусства, никто уже не говорит о художественной неполноценности лубка. Гораздо чаще можно встретить рассуждения о значении народной картинки для развития «большой» живописи, об эстетических достоинствах народной графики. Однако одобрения эти имеют ту же основу, что и раздававшиеся прежде осуждения: лубок объявляется уже не примитивным и неумелым, а своеобразным видом графики, но, по-прежнему, функционально однотипным другим формам графического искусства. Смысл настоящей статьи в том, чтобы показать, что лубок живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и в принципе чужда письменным формам культуры (станковая живопись типологически принадлежит к словесно-письменному этапу культуры). Фольклорный мир искусства задает совершенно особую позицию аудитории. В рамках письменной культуры аудитория «потребляет» текст (слушает или читает, смотрит). В атмосфере фольклорности аудитория играет с текстом и в текст. Чтобы понять, что имеется в виду, следует вспомнить

хорошо известный многим по личным наблюдениям и отмеченный в педагогической литературе эффект переживания «картинок» детьми. Дети не «смотрят», а рассматривают иллюстративный материал, трогают его и вертят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигаться, кричать или петь.

Из сказанного вытекает, что хотя основной тезис настоящей статьи — особая природа и текста лубка («текст» здесь и дальше понимается не как словесная часть гравированного листа, а в семиотическом смысле как совокупность всех значимых изображений и надписей, составляющих «картинку»), и его функционирования в аудитории, и отношения к нему самой этой аудитории, однако возможны случаи, когда лубок, передвинутый в иной культурно-художественный контекст, функционирует в ряду обычной графики (восприятие лубка «культурным» зрителем) или, наоборот, нелубочное изображение, попав в среду, ориентированную на активное «вхождение в текст», функционирует как разновидность «народной картинки». Такие «сдвинутые» ситуации характерны, например, для соотношения «барочная живопись — народная картинка» или для совершенно не изученных процессов фольклоризации живописи в XX в. в процессе полиграфического ее воспроизведения.

Первое, что бросается в глаза при внимательном рассмотрении русской народной картинки, это совсем иное, чем в получившем самостоятельное бытие жанре гравюры, отношение к другим типам искусства. Особенно органична связь лубка с театром*.

Художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителей на про-

* См.: *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Т. 5. С. 231 и др.; *Морозов П.* Народная драма // История русского театра / Под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса. М., 1914. Т. 1. С. 21; *Забелин И. Е.* Опыт изучения русских древностей и истории. М., 1873. Ч. II. С. 392; *Сакович А. Г.* [Вступ. статья] // Русский лубок на меди XVIII — начала XIX века. М., 1971.

странственные переживания не живописно-графического, а театрального типа. На это прежде всего указывает мотив рампы и театральных занавесей-драпировок, составляющих рамку многих гравированных листов. Так, листы комедии Симеона Полоцкого «Притча о блудном сыне» — лубочной книжки, гравированной мастером М. Нехорошевым, — воспроизводят сцену с актерами, обрамленную кулисами: сверху — театральным наметом, а внизу — рампой с осветительными площадками. Ряд голов зрителей, изображенный внизу, на грани между рисунком и текстом, уничтожает сомнения в том, что гравюра воспроизводит *театральное* пространство.

Изображение сцены создает принципиально иной художественный эффект, чем рисунок, который зритель относит непосредственно к какой-либо действительности. Являясь изображением изображения, оно создает повышенную меру условности. Изображение, делаясь знаком знака, переносит зрителя в особую, игровую «действительность».

Столь полного и демонстративного выявления театральной природы изображения, как в «Притче о блудном сыне», мы в других листах не находим. Однако ярмарочно-балаганно-театральная сущность лубка многократно выявляется в оформлении рамки картинки, часто стилизованной под занавес или кулисы. Такова, например, рамка листа «Ах, черной глаз, поцелуй хоть раз»* и много других.

Однако театральное обрамление не единственный и даже не основной признак особой «игровой» природы лубочных изображений. Среди наиболее существенных следует указать на тяготение лубка к маске. Не случайно маска комического персонажа из итальянской комедии через посредство гравюр Калло, также имеющих двойную графико-театральную природу (хотя не исключено и прямое влияние итальянского театра, систематически гастролировавшего в Петербурге в середине XVIII в. и явившегося одним из мощных проводников барочной культуры в России), пустила такие глубокие корни в русском лубке.

* Ровинский Д. А. Русские народные картинки. № 122.

Речь идет именно об особом театральном мире, а не только о воспроизведении условных типов гравюр Калло. Русский лубок не просто подражает типу маски или одежды, а воспроизводит шутовское *поведение*. Этим обнажается ориентация аудитории на динамическое восприятие лубочного текста. На это указывают не только позы лубочных шутов и дур, но и такие детали, как, например, в известном листе «Шут Гонос» облако у задней части фигуры с надписью: «Дух из заду своего испущаю, тем ся от комаров защищаю». Напомним слова М. М. Бахтина о том, какую «громадную роль играют скатологические (преимущественно словесные) вольности во время карнавала»*. Карнавальная природа этой детали подчеркивается еще и тем, что слово «дух» в надписи дается под титлом как сакральное, но сама надпись, хотя и воспроизводит *слова* Гоноса, выходит не изо рта, как это обычно (см., например, надпись на листе «Шут Фарнос»), а с противоположной стороны, вместе с «защитительным» облаком.

Не только шутовские сюжеты, но и любовные и эпические ориентированы на театральное зрелище, игру.

Особенно значителен в этом смысле тип соотношения изобразительного и словесного текстов. Природа их принципиально иная, чем в современной книжной иллюстрации. И. Е. Забелин, касаясь видовых изображений райка, отмечал, что раскрашенная ксилография здесь обретает значение лишь в единстве с прибаутками раешника. «Раечные картинки, — писал он, — сами по себе большею частию не имеют никакого значения, но получают совершенно неожиданные краски при бойком, метком, а иногда и весьма остроумном пояснении»**.

Словесный текст и изображение соотнесены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие. С таким

* Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 159.

** Забелин И. Е. Опыты изучения русских древностей и истории. Ч. II. С. 392.

эффектом можно было бы сопоставить «спектакли» юсуповских времен в театре в Архангельском, которые состояли в смене декораций, написанных Гонзаго, под звуки оркестровой музыки. Музыка выполняла там ту же роль, какую речь раешника в демонстрации картинок райка, — превращала зрелище в повествование, а живописный текст декорации или гравюры в некоторое подвижное действо (функционально это сопоставимо не с декорациями в театре, где движение актеров подчеркивает неподвижность фона, а с пейзажем в кинематографе).

Построение словесного текста как развернутого монолога или диалога, по мере произнесения которого фигуры должны двигаться и совершать поступки, поддерживается тем, что само графическое изображение лубка подчинено законам архаической (и детской) техники рисунка, при которой разные фигуры и различные части рисунка должны «читаться» как находящиеся в различных временных моментах. Таков, например, лист «Аника-воин и смерть»*, на котором изображены все разновременные эпизоды сюжета. Он выступает, таким образом, как свернутая вневременная программа повествования, которая в процессе восприятия должна развертываться в протяженный во времени текст.

Пример этот не единичен, он указывает на одну из основных закономерностей лубка. Приведем еще один пример — лист «Разговор прусского короля с фельдмаршалом Венделем 30 июля 1759 года». Словесный текст лубка построен как диалог между королем и Венделем и развернут по временной оси. Первые реплики относятся к моменту до начала боя.

К о р о л ь: Знаешь ли Вендель, я завтра русскую армию буду отоковать (так! — Ю. Л.) и уповаю, что разобью».

Далее следует обмен репликами в ходе боя, а за ними — меланхолическое рифмованное заявление короля.

К о р о л ь: Вендель, баталию я проиграл
и артиллерию потерял...

Затем следует предложение «ретиrowаться в Кистрин», которое заключается словами Венделя:

* Ровинский Д. А. Русские народные картинки. № 751.

«Ф е л ь т м а р ш а л: Поздравляю ваше величество с прибытием в Кистрин благополучно».

Словесный текст, развертываясь во времени, делает это, однако, именно по законам театра, а не прозаического повествования: описания, рассказа в тексте нет, между предложением отправиться в Кистрин и сообщением о прибытии никакой связывающей фразы типа «они отправились» или даже ремарки «скачут» нет. Аудитория должна здесь по тексту восстановить и вообразить пропущенные звенья, как делается в детских играх или народном театре.

Изобразительный текст в соответствии с законами данного типа искусств должен вместо последовательности представить одновременность. Однако лубок изображает не какой-либо *один* момент словесного текста, а *все эпизоды одновременно*. Атака пруссаков, их поражение, бегство, «ретирада» короля в Кистрин изображены на синхронной плоскости одного и того же листа. Особенно интересна центральная часть композиции. Она представляет королевский шатер и три мужские фигуры, значительно более крупные, чем все остальные. На первый взгляд непонятно, почему в этой хорошо скомпонованной группе три, а не две (король и Вендель) фигуры. Всмотревшись, мы обнаруживаем, что король входит в группу два раза: сначала он в палатке с Венделем обсуждает план завтрашнего сражения, а потом, выйдя из нее, командует битвой. Однако эти «сначала» и «потом» возникают только в процессе «чтения» листа, на плоскости которого присутствуют как одновременность.

Театрализованная природа лубка, то, что он показывает не бытовые сцены, а театральные изображения бытовых сцен, проявляется и в характерной форме рашского стиха. Наряду с монологами типа:

Я детина небогатой
А имею нос горбатой
Собою весма важеватой.
Зовут меня Фарнос
Красной нос
Три дня надувался

Как в танцавальныя башмаки обувался,
 А колпак с пером надел —
 Полны штаны набз...л...

или

Ах, черной глаз,
 Поцелуй хоть раз —
 Тебя свет мой не убудет,
 Мене радости прибудет.

Встречается и построение примитивного диалога как соединения двух монологов. Таково, например, построение листа «Пожалуй поди прочь от меня» («Кавалер и блинщица»), словесный текст которого легко разбивается на два монолога:

Пожалуй поди прочь отъменя
 Мне дела нет датебя
 Пришель заж..у хватаешь
 Блиновъ печь мешаешь
 Заж..у хватать невелячь
 Длятого что блины подгорячь
 Я тотъ часъ резонъ сышу
 Сковородникомъ хвачю
 Мне хотя и стыдно
 Ате будетъ уже обидно
 Я вить вас незамаю
 Анеотъодешъ сковородникомъ замараю.

Твоя воля изволь бить
 Дай толко заж..у хватить
 Ибо зело мне показалася миленка
 Что ж..ка твоя крутенька
 Нарочна ктебе я пришель
 Ишаслив что одну дома нашель
 Хотя сплошь всего замарай растворомъ
 Я отого небуду здоромъ

Толко любовь надомной покажи
 Вместе собою напостелю спать положи.

Следует попутно заметить, что само содержание этого и многих других листов — совершенно невозможное, если предполагать, что функциональное предназначение лубка адекватно картине в «образованном» быту (быть средством торжественного оформления жилого помещения), — прекрасно объясняется обстановкой ярмарочного веселья и снисходительностью моральных норм балаганно-театральной культуры. Конечно, никто из зрителей XVIII в. не потерпел бы нигде, кроме театра, текстов вроде интермедии «Харлекин, Старик и Жена»*. Однако на сцене они шли, причем не на сцене ярмарочного балагана. Интермедия, ярмарка и ее увеселения, ритуализованные формы календарных праздников, народный театр и лубок — те виды массовых искусств, которые подразумевали активную игровую реакцию со стороны аудитории, — подчинялись совершенно особым нормам морали. Конечно, можно было бы указать на отдаленную генетическую связь их с магическими актами. Однако такое сближение мало что объяснит в поведении людей, давно уже забывших о магических актах, провоцирующих плодородие. Дело, видимо, в том, что фривольная тематика, воспринимаясь аудиторией именно как запрещенная в других условиях, способствует переключению ее в игровое поведение, подобно тому как трагическое поведение, для того чтобы перевести аудиторию в состояние активной деятельности, требует религиозного чувства.

Трагические переживания, отличающие участника религиозного ритуала от театрального зрителя, определяются наличием религиозного чувства, делающего его активным соучастником. Балаган отличается от театральной комедии прямо противоположным по отношению к первой ситуации чувством дозволенности нарушения моральных запретов. Обе эти противоположности имеют общую черту: они очерчивают вокруг действия круг, внутри которого практикуется особое

* См.: Одиннадцать интермедий XVIII века / Изд. Общества любителей древней письменности. СПб., 1915, интермедия № 4.

поведение, нормы которого не распространяются на вележащий обыденный мир*.

Подобно тому как прихожанин, раздавая милостыню в церкви, мог оставаться скупцом за ее пределами («А воротясь домой, обмерить на тот же грош кого-нибудь» — А. Блок), посетитель, который хохочет в балагане от непристойных шуток и сам выкрикивает непристойности, может быть дома носителем суровой традиционной морали.

Лубок — по крайней мере в той его разновидности, которая тяготела к фривольным сюжетам, — принадлежал, конечно, не обыденному, будничному и домашнему миру, а миру праздничному и театральному.

Более сложно построен диалог, когда реплики говорящих чередуются, как, например, в листе «История о непьющем и пьющем»**:

* Резкая разграниченность в пределах традиционной православной культуры народно-художественной «игровой» сферы и торжественно-серьезной области религии делало русский лубок и икону дистрибутивно противопоставленными в живописном обиходе великорусской народной культуры, что отличало ее от католической традиции, допускавшей слияние игры и культа. Ср. обилие иконописного материала в литовском (*Lietuviu laudies menas. Vilnius, 1968*) и западнославянском лубке и культуру массовой церковной олеографии, связанной и с церковной и с празднично-уличной культурой одновременно. Игровая культура литовского духовного лубка как изображения изображения интересно проявляется в семиотическом удвоении гравированного образца: воспроизводится не только рисунок, но и его рамка. Особенно же интересно, что подпись образца может воспроизводиться даже неграмотным гравером без учета зеркальной отраженности оттиска или же некоторым произвольным набором букв и значков, превращаясь из надписи в знак надписи (см.: *Lietuviu laudies menas. S. 57*). Русский духовный лубок, имеющий западнорусское и украинское происхождение, отчетливо связан с западной (католической) традицией иконографии. Природа старообрядческого духовного лубка еще нуждается в дополнительном изучении. Показательно в этой связи то, что пристальное изучение старообрядческой поэзии позволяет порой обнаружить в ней западнорусские, а в конечном итоге — латинские источники (см.: *Белоусов А. Ф. Колыбельная из Причудья // Труды по рус. и слав. филол. Т. 26. Тарту, 1975*).

** *Ровинский Д. А. Русские народные картинки. № 111.*

П[ьющий] г[оворит]:

Кто вина неиспеваешь,
Тотъ всехъ пьяницъ осуждаетъ.
Отведай самъ ево откушать
И меня пожаловать послужать.

Не[пьющий] г[оворит]:

Когда ты пьешь, то надобно закусить,
И ты неподумаешь и попросить.
Я исамъ передобедомъ хорошую рюмку хватилъ,
Взялъ пресной икры закусил.
И после вина, покушавши, впрепорцию напьюсь
Да и на постелю повалюсь...

П[ьющий] г[оворит]:

Мало закуску знаю,
Было бы вино — и так убираю,
Без закуски меня лучше разымет,
Пустое брюхо больше подымет.
А сколько вы неговорили,
А виномъ ненапоили.

Наконец, встречаются и листы, в которых «речи» распределены между несколькими персонажами. Однако материал диалогов и полилогов лубочных листов убеждает, что все они относятся к тому наиболее архаическому типу, который, по утверждению Б. И. Ярхо, характеризуется «замкнутостью» (замкнутые «строфы, составляющие реплику, начинаются и кончаются внутри реплики», в отличие от «открытых», где «рифма перехватывает в соседнюю реплику»^{*}): «В истории западноевропейского театра полная замкнутость реплик считается более примитивным типом... Примитивный фастнахтшпиль представляет собой ряд выходов (парад) отдельных лиц, из которых каждое говорит свой куплет, уступая затем место другому»^{**}. По утверждению Б. И. Ярхо, развитие

^{*} Ярхо Б. И. Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий // Теория стиха. Л. 1968. С. 248.

^{**} Там же. С. 250.

русской интермедии шло тем же путем. Таким образом, стих лубка относится к наиболее архаическим пластам русской театральной речи. Это существенное соображение при изучении пока еще почти не рассмотренного вопроса о взаимоотношении лубка и современного ему русского театра.

Одной из существенных особенностей лубка, видимо, является то, что словесный текст делался художественно активным при чтении не «глазами», а на слух. Зафиксированный на листе словесный текст был как бы сценарием, служившим одним основой для устных «раешных» выкриков, а другим — мнемонической основой для репродукции в памяти такого устного исполнения.

Интересным свидетельством этого является лубок-афиша, извещающий о прибытии английских комедиантов*. Есть все основания предполагать, что лист функционировал не только в своем прямом назначении рекламного объявления, но и в роли народной картинки. А между тем и в этой последней функции он явно хранил связь с живыми интонациями балаганного зазывалы**. Можно точнее сказать, что эти две функции были, вероятно, в XVIII в. для народной аудитории настолько неразрывно слиты, что сама реклама еще не могла выступать в виде плаката «для глаз», а требовала соединения рисунка с выкриком зазывалы. П. Г. Богатырев указывал,

* *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. № 325.

** Вот сокращенный текст этого листа:

«Смилостивым позволением здешних высоких Командующих
Будет
сюды прибывшаи
Аглинская Компания
<...>

Во первых, начинает молодая женская персона Больше как двадцатью позитурами, якоже здьсь показаны, чего никогда во всем свете подобнаго небывало, потом шутливая толстая мужская персона такая диковинная скоки, Которыя против натуры являются быти делает; А после паки женская персона танец здесятью обнаженными шпагами <...> первая фигура вверху показывает на принципала, Которой наскрыпке играет и купно танцует так дивно и штучно что всяк удоволствован быть имеет <...>».

что «выкрики бродячих разносчиков товаров и бродячих ремесленников выполняют ту же функцию, что и вывески магазинов и лавок, а также вывески мастерских». Далее тот же автор отмечает, что вывески могут быть словесными или «изображением предметов, продаваемых торговцами»*.

К сказанному можно было бы добавить, что если выкрики как знаки рекламы тяготеют к бродячему быту, то вывески — к стационарному. Одновременно не составляет труда увидеть связь между вывеской-изображением и бесписьменным бытом, с одной стороны, и письменной словесной рекламой и укладом жизни, в котором доминирует словесная культура, с другой. Соединение рекламных выкриков с лубочной картинкой лучше всего соответствует синтезу бродячей театральности и бесписьменного склада культуры зрителей. Лубок «Объявление о прибытии английской компании» интересно раскрывает некоторые черты народной картинки как таковой. Художественное «употребление», акт восприятия такой лубочной картинкой требует, чтобы зритель одновременно *видел* листы и *слышал* рекламные выкрики. Однако затем зритель покупает картинку и уносит ее домой, вешает на стене в своем жилище. Делается ли она от этого функционально идентичной картинам на стенах квартиры городского жителя? Думается, что нет. Скорее ее можно сопоставить с программой спектакля, которую зрители уносят из театра домой: она не самый тот текст, который эстетически воспринимается, а материал для реконструкции такого текста в сознании аудитории. Глядя на картинку, человек восстанавливает в своей памяти тот многоаспектный игровой текст, который художественно переживается. Но из этого, как следствие, вытекает значительно большая активность аудитории лубка: она не просто смотрит на лист с изображением, а совершает активный акт художественной реконструкции и повторного переживания игры, в которой ей отводилось не пассивное место зрителя, а активная роль кричащего, одобряющего или свистящего участника совместной деятельности.

* Богатырев П. Г. Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников — знаки рекламы // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962. С. 38, 39.

С активностью аудитории связано и то, что в целом ряде случаев лубок тяготеет не к настенной картине, а к настольной игре: восприятие его подразумевает возможность подержать лубочный лист в руках, перевернуть его, проделывая различные манипуляции. Так, уникальный лист «Любовь крепка яко смерть»*, содержание которого должно было бы стать предметом специального исследования, рассчитан на вращение в процессе рассматривания: рисунки справа и слева построены так, что верх и низ меняются местами, в центре листа — переплетенная фигура, разглядывая которую лист надо поворачивать.

По такому же принципу построены листы «Маловременная красота мира сего» и «Зерцало грешного»**. В обоих случаях картинка отпечатана с двух сторон. В первом — с одной стороны щеголь и щеголиха, а с другой — два черепа; во втором — с одной стороны картинка, изображающая щеголя и щеголиху с надписями: «веер в руке имею», «от меча смерть разумею», с другой — моралистическое изображение с текстом: «Сим молитву деет. Хам хлеб сеет, Яфет власть имеет, смерть всеми владеет».

Лицевая и оборотная стороны листа здесь получают смысловое значение содержания и выражения, внешности и сущности. И если связь с определенными идеологическими комплексами здесь настолько очевидна, что не нуждается в комментарии, то не менее бросается в глаза другое: то, что в «высоком» средневековом искусстве потребовало бы размещения на единой плоскости, ориентируя потребителя на созерцание, здесь размещено так, что подразумевает действие. В этом смысле уместно указать на связь между народной картинкой и такими формами малоформатной массовой гравюры, как карты. К сожалению, русские карты как факт народной графики еще совсем не изучены, а проблема их поэтики и ее отношения к лубку не поставлена вообще. Между тем очевидно, что в народном быту XVII—XVIII вв. карты не только не составляли предмета каждодневного обихода,

* Ровинский Д. А. Русские народные картинки. № 119.

** Там же. № 741, 742.

но, безусловно, входили в «праздничный» и необычный быт карнавала, ярмарки, кабака или таинственный инвентарь профессиональной гадалки. Одновременно они, именно в силу причастности «праздничному» миру, органически включались в круг эстетических переживаний. Например, отождествление себя, предмета любви, «соперницы» с определенными фигурами определенных мастей — естественный результат гаданий на картах — задавало устойчивые эстетические стереотипы*. Одновременно карты имели и свою мифологию, исключительно близкую системе персонажей и распределению ролей в народной лирике. Для нас, однако, существенно одно — игровая активность восприятия народной картинки, принципиально отличающая ее от изобразительных текстов «высокой» живописи.

«Зрелищный» характер лубка проявляется и в тех типах народной картинки, которые тяготеют не к спектаклю, а к «рассказу в картинках». Стремление построить изображение как повествование, в принципе чуждое постренессансной живописи с ее ориентацией на синхронность, но естественное и для различных форм архаического рисунка, иконописи, отчасти и для искусства барокко, породившее, в конечном

* Пример распространения на карты фольклорного восприятия художественного текста — полного отождествления себя с персонажами песни, жестокого романа или страшного рассказа:

«С ы н (*вздохнув*). А кто этот преблагополучный трефовый король, который возмог пронзить сердце керовой дамы?

С о в е т н и ц а. Ты хочешь, чтоб я все вдруг тебе сказала.

С ы н (*встав*). Так, Madame, так. Я этого хочу, и ежели не я тот преблагополучный трефовый король, то пламень мой к вам худо награжден.

С о в е т н и ц а. Как! И ты ко мне пылаешь?

С ы н (*кинувшись на колени*). Ты керовая дама!

С о в е т н и ц а (*поднимая его*). Ты трефовый король!»

(Фонвизин Д. И. Бригадир // Собр. соч.: В 2 т. М., Л., 1959. Т. 1. С. 57). Пример показывает, что карты, с одной стороны, провоцируют возникновение игровой ситуации, а с другой — моделируют ее сюжетное построение, наподобие того, как можно было бы «разыграть» песню или романс.

счете, кинематограф*, разнообразно проявилось в искусстве лубка.

Специфически лубочная нарративность отразилась в создании лубочных книжек, строившихся по принципу комиксов и генетически связанных с иконными клеймами. Однако как в отдельных гравюрах лубочных книжек, так и в самостоятельных листах нарративность проявляется в особом отношении рисунка и словесного текста. Последний, как правило, обширнее, чем простая подпись к иллюстрации. Рисунок же воспринимается зрителем не как относящийся к какому-либо одному моменту подписи, а к ней в целом.

Поэтому рисунок не смотрят, а рассматривают, *придумывая* на его основании разнообразные зрительные ситуации. Пишущему эти строки приходилось наблюдать, как малограмотный носитель типично фольклорного мышления рассматривал книжные иллюстрации. По поводу каждой из них он мог фантазировать пространные истории типа: «А вот сейчас этот этого как хватит» — или: «А вот сейчас этот вот этой покажет...» Поражала относительная свобода таких историй от реального содержания иллюстраций и устойчивая ориентированность на сюжеты эротические или связанные с потасовками, то есть на сюжеты балаганного типа. В жизни это был весьма степенный человек, и такое умонастроение определено было не его личными свойствами, а установкой на восприятие книжной иллюстрации как некоей свернутой программы балаганного действия.

Видимо, с таким восприятием связано стремление, в случае использования европейских гравюр как образцов для лубка, сопровождать их фривольными текстами, часто находящимися в разительном противоречии с характером рисунка. Таков, например, лубок «Бабушка и внучка», эротический характер подписи к которому абсолютно не вытекает из сущности гра-

* Кинематограф, в основу которого была положена идея «рассказывать истории при помощи... картин» (*Монтегю А.* Мир фильма: Путеводитель по кино. Л., 1969. С. 29) и который родился из ярмарочного зрелища, в принципе близок к лубку, по крайней мере — в истоках.

вюры; или же лист «Четыре любящих сердце выграх ивзабавахъ время провождаютъ», изображающий (на основе иностранной гравюры) кавалеров и дам за картами. Заключение текста: «Венера от Бахуса прислана угощаетъ скоро ихъ игру другою игрою окончатъ» — не вытекает из картинки и подразумевает активную трансформацию ее в зрительном сознании смотрящего.

В этой связи необходимо остановиться еще на одном моменте. Определенная группа лубочных листов связана с повествованием газетного типа. Но это особая — «народная» газета. Газета в России XVIII в. органически входила в официальную культуру. Это проявлялось, в частности, в том, что публикуемые в ней материалы строились как утверждение некоторой нормы правильного порядка. Так, уже петровские «Ведомости» сообщали не о потере артиллерии под Нарвой, что представляло собой, с точки зрения правительства Петра I, нежелательный эксцесс, а о том, что «на Москве вновь ныне пушек медных, голубиц и мартиров вылито 400... И еще много форм готовых, великих и средних к литью пушек голубиц и мортиров. А меди ныне на пушечном дворе, которая приготовлена к новому литью, больше 40000 пуд лежит»*.

Петровские «Ведомости» утвердили образ газетного сообщения, ориентированного на норму — грамматику социальной жизни, а не на «происшествие» — аномальное отклонение от идеального порядка.

В народном сознании XVIII — первой половины XIX в. «новость» — всегда сообщение о событии аномальном и странном. Носитель фольклорного мышления если и читает газету, то лишь в поисках «происшествий» и «странных» событий. Например, гоголевский Поприщин — читатель «Пчелки» (подчеркивается ориентированность этого издания на «массовую культуру» и читателя определенного типа сознания) верит, что «в Англии выплыла рыба, которая сказала два слова на таком странном языке, что ученые уже три года стараются определить и еще до сих пор ничего не открыли». Он «читал тоже в газетах о двух коровах, которые

* Цит. по: Русская проза XVIII в. М., Л., 1950. Т. 1. С. 11.

пришли в лавку и спросили себе фунт чаю»*. Такой тип «новостей» можно сопоставить с известными рассказами Феклуши из «Грозы» Островского.

Тематический репертуар лубка включает широкий круг листов, изображающих различные «чуда»**, бедствия, землетрясения и пр. Однако, несмотря на то, что листы эти, как правило, иллюстрируют реальные газетные сообщения, связь их с обычной для балаганов демонстрацией великанов, карликов, уродов и пр. явствует из того, что газетное сообщение оказывается переложенным в раешные стихи, отчетливо напоминающие выкрики зазывалы:

«Чудо морское поймано весною...»
 «Из Гишпании газетою уведомляет
 О сей фигуре всем объявляет...»

Любопытно, что этот вид лубков оказался очень устойчивым и в XIX в., видимо находя широкий спрос в мещанской среде. Можно было бы назвать листы: «Редкие двойни, родился (так! — Ю. Л.) 4 апреля 1855 года, рисовано с натуры» (отпечатан в литографии Шевалье), «Замечательнейший из великанов, скороходов и уродов Серпо Дидло, 20 лет» (1862, в литографии Шарاپова), «Девница-зверь 10-и лет» (1859, в металлографии Руднева), «Несгораемый человек Христофор Боона Карэ и крестьянка девица Марфа Кириллова, пробывшая под снегом 33 года и осталась невредима» (в литографии Гольшева) и др.

Игровые тексты — не «произведения», полностью противопоставленные пассивно поглощающей их аудитории. Они лишь некоторые исходные толчки, которые призваны переключить потребителя из обычного в состояние игровой активности. Аудитория находится при этом не вне «произведения», а в нем. Как определенные виды музыки требуют от аудитории пения или танца, а стереотип кинодраки провоцирует у зрителей подражательные движения, правда чаще

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 195.

** Ровинский Д. А. Русские народные картинки. № 309, 322 и др.

всего сковываемые привычкой пассивного сидения в креслах (театр!), так и рисунок может вызывать активную реакцию.

Вспомним, как рисуют дети. Цель их деятельности не рисунок, а рисование. При этом рисование провоцирует определенное игровое поведение: приговаривание, возбужденные жесты и выкрики. Объект рисования все время меняется. Поэтому дети продолжают пририсовывать все новые и новые детали на том же листе, пока не «портят» его, с точки зрения взрослых. Часто, впадая в экстаз, дети сплошь зачеркивают страницу или рвут ее, давая тем самым выход своему возбуждению. Очевидно, что изображение на бумаге здесь не конечная цель, а элемент «рисовальной игры». Аналогичное возбуждение могут вызывать у детей и игры, основанные не на создании изображения, а на его восприятии. Так, Павел I, еще ребенком, по записи воспитателя его Порошина, рассматривая планы и виды Парижа, вдруг начинал бегать по комнате, воображая себя делающим военные распоряжения *внутри* рисунков*.

Именно на такое активное и синкретическое восприятие, при котором рисунок связан с игрой, а скульптура сливается с игрушкой, рассчитан лубок. Не понимая того, что он в определенном отношении не аналог, а антипод знакомых нам форм «культурного» изобразительного искусства, мы лишаем себя возможности проникнуть в его эстетическую природу.

1976

* См.: Шильдер Н. К. Император Павел Первый: Историко-биографический очерк. СПб., 1901. С. 64.

Натюрморт в перспективе семиотики

В работах по истории живописи натюрморту обычно отводится скромная роль на периферии художественного процесса. Это вполне оправданно: сюжетная мифологическая и историческая живопись, портрет, пейзаж кажутся более непосредственно связанными с магистральными движениями развития искусства. Однако существуют эпохи, когда натюрморт выступает вперед. С семиотической точки зрения они представляют особый интерес. Именно тогда делается ясной важность культурных проблем, связанных с этим жанром, их теоретическая актуальность для искусства как такового.

Оппозиция «слово — вещь» принадлежит к основным семиотическим образующим всякой культуры. При этом «вещь» берется не в ее лингвистическом значении, как денотат знака, а в ее реальности, противопоставленной знаковости как таковой. Вещи приписывается не просто материальность, но и единственность, самодовлеющее бытие, целостность и особая, независимая от человека и его идей подлинность. Знак воспринимается как нечто условное, созданное человеческой культурой, вещи приписывается безусловность и чувственная реальность, выводящая ее за пределы мира социальных конвенций.

Слово воспринимается в культурном мире как знак вещи, нечто заменяющее вещь в процессе коммуникации, но не способное заменить ее в реальном употреблении. Поэтому вещи приписывается признак реальности, того, что не может

быть заменено. На фоне вещи слово выглядит эфемерным. Это убеждение отчетливо выразилось в словах из шекспировской комедии «Как вам это понравится», запомнившихся Пушкину. «В одной из Шекспировских комедий, — писал он, — крестьянка Одрей спрашивает: “Что такое поэзия? вещь ли это *настоящая*”»*.

То, что сама вещь есть нечто «настоящее», с точки зрения бытового сознания не подлежит сомнению.

К столь же, казалось бы, очевидным свойствам вещи относится достоверность. Если слово всегда подозрительно с точки зрения его истинности, то достоверность вещи в бытовом сознании не вызывает сомнений. Сенсорная ощутимость вещи — возможность увидеть и потрогать — делает ее как бы критерием достоверности. Отличие между «услышать», с одной стороны, и «увидеть и потрогать», с другой, связано с возможностью опосредованности первого и обязательной непосредственностью второго. Услышать можно от другого, но посмотреть и потрогать можно только самому. Поэтому сенсорность восприятия означает здесь непосредственность контакта. Слово функционирует в отчуждении от предметного мира, вещь всегда дана в непосредственном контакте. Поэтому между нею и связанным с ней человеком возникают отношения «личного знакомства». Вещь включается в сферу непосредственно эмоционального восприятия.

Все перечисленные выше свойства вещи проявляются, однако, лишь в контексте культуры, а человеческая культура по своей природе строится на основе слова. Это приводит к неожиданным трансформациям, которым подвергается вещь в процессе социокультурного функционирования. Если слово — знак вещи, то сама эта вещь, включенная в знаковый мир культуры, делается знаком отсутствия знака, превращается в знак выключенности из знаковых отношений. Это включает ее в длинную цепь сложных семиотических отношений.

С одной стороны, слово, как бы тяготясь своей «нормальной» культурной функцией, может проявлять стремление

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Л., М., 1949. Т. 12. С. 178.

изменить свою семиотическую природу и сделаться вещью. Такие тенденции заметны в религиозных движениях средних веков, они же явственно проявились в теориях русских футуристов. Стремление превратить слово в вещь порождало заявления типа: «Должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукою слепца, знаках» (В. Хлебников, А. Крученых)*. «Поэтическое слово чувственно, — утверждал Николай Бурлюк. — Мы хотим, чтобы слово смело шло за живописью» (Хлебников)** . А близкий в 1913 г. к футуристам автор манифеста «Перчатка кубо-футуристам» (подпись: *М. Россиянский* — коллективный псевдоним В. Г. Шершеневича и Л. С. Зака) писал: «Поэтическое произведение есть сочетание не столько слов-звуков, сколько слов-запахов»***

Но если слово стремится сделаться вещью, то вещь в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом. Она обрастает знаковыми признаками, превращается в эмблему.

На пересечении этих семиотических процессов располагается искусство *изображения вещи*, то есть натюрморт.

Изображение вещи в форме рисунка глубоко двойственно по своей природе: по отношению к словесному тексту и к сюжетно-литературной живописи оно будет выступать как бунт против «словесности», вызов знаковому миру, но по отношению к самой вещи (натуре) натюрморт реализует себя как особо утонченная форма знака. Это определяет возможность двойной типологии натюрморта.

Во-первых, натюрморт может стремиться к полной иллюзии вещности. Художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь. «Натюрморт есть... вторжение в область обоняния, осязания, вкуса и даже звука — область чувств, которая, кажется, противопоказана

* Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 248.

** Хлебников В. Неизданные произведения. Л., 1940. С. 334.

*** Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / 2-е изд. М., 1929. Т. 1. С. 70.

искусству живописи и которая в других жанрах обычно не акцентирована и не привлекает специального внимания художника»*. Крайним выражением этой тенденции могут считаться миниатюры Федора Толстого, воспроизводящие капли воды, упавшие на рисунок, и ползающих по нему мух, и натюрморты, выполненные в жанре «trompe l'oeil». Таковы прославленные «Шкафы для украшений» Георга Хинца, «Доска с рисунком и отпечатком» М. Эккардта, натюрморты Г. Теплова, А. Мордвинова и др.

На первый взгляд натюрморты этого типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к внехудожественному иллюзионизму, «tout de force», демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искусства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник, и его аудитория. Если с этой точки зрения посмотреть, например, на акварель Ф. Толстого «Цветок, бабочка и мухи» (1817, ГРМ), то нетрудно заметить, что на лежащем перед нами листе художник сталкивает разные типы условности: бабочка и цветок «как бы нарисованы», а капли воды на рисунке и мухи, ползающие по нему и пьющие эту воду, «как бы настоящие». Таким образом, бабочка и цветок становятся рисунками рисунка, изображениями изображения. Для того чтобы зритель уловил эту игру, ему необходимо тонкое ощущение семиотических регистров, ощущение рисунка как не вещи, а вещи как нерисунка.

«Обманки» Г. Теплова и А. Мордвинова особенно интересны еще с одной стороны: это любительская живопись, зани-

* Кузнецов Ю. И. Социальное содержание натюрморта: Флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. (Выставка картин из музеев СССР и ГДР): Каталог. М., 1984 (страницы не нумерованы). Ср.: Das Stilleben und sein Gegenstand. Dresden, 1983. S. 25.

мавшая в искусстве их эпох явно периферийное положение. Но именно от этого она не теряет, а выигрывает в наших глазах: мы наглядно убеждаемся в том, что сложные процессы внутреннего развития искусства порой завязываются на его периферии: достаточно поставить рядом «Подрамник, папку и гипсовый барельеф» Мордвинова и коллаж Курта Тёбнера «Die angelehnten Abgelehnten»*, чтобы убедиться в семиотическом родстве «trompe l'oeil» и коллажа. Это, в частности, проявляется в почти обязательном включении в произведения обоих жанров словесных текстов. «Похвала селедке» Иозефа де Брая — наглядный тому пример. Особенно же характерен натюрморт С. Боннекруа «Стена в мастерской художника», где элементом обманки является натянутый на подрамник натюрморт типа «Vanitas vanitatis»** — в картину введен семиотический антипод «trompe l'oeil». Здесь уместно вспомнить слова И. Е. Даниловой: «Часто в натюрморте представлены произведения прикладных искусств: художественное стекло, керамика, скульптура малых форм, гравюры, живопись — иными словами, искусство в искусстве»***. Именно столкновение различных кодов и порождаемые этим семиотические эффекты составляют основу воздействия «trompe l'oeil» и тех натюрмортов, которые ориентированы в этом направлении.

Следует также отметить, что свойственное «trompe l'oeil» повышение меры иллюзорности сопровождается одновременно и повышением меры условности: увеличивается вещная реальность, но уменьшается реальность пространственная. Обманки стремятся к плоскостному, двумерному миру, строго фиксированной точке зрения зрителя. Не случайно идеальным объектом изображения в таком натюрморте является стена и прикрепленный к ней лист бумаги или столешница с поло-

* См.: Kurt Teubner: Collagen und Assemblager. Staatliches Lindenau-Museum. Altenburg, 1983. S. 28.

** «Суэта сует» (лат.)

*** Данилова И. Е. Натюрморт — жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Ср.: Das Stilleben und sein Gegenstand. S. 23.

женной на нее акварелью. Взгляд зрителя направлен перпендикулярно плоскости рисунка — горизонтально или сверху вниз.

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что в этом случае речь идет не столько об иллюзии натуральности, сколько о семиотике такой иллюзии. Антиподом подобного натюрморта, в интересующем нас аспекте, является аллегорический натюрморт, своеобразной вершиной которого стал тип «Vanitas». В этом случае изображаемые предметы имеют определенное аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Включение в композицию черепа — эмблемы смерти и быстротечности всего земного, — часов, драгоценностей и монет (символизирующих богатство) придает натюрмортам этого типа характер зашифрованного сообщения. Такой натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают — его разгадывают: это тайнопись для посвященных, говорящая на условном эзотерическом языке. А. Майер-Мейнтшел показала, как введение языка цветов превращает натюрморт в сложный текст, который может восприниматься и как «натуральное изображение», и как религиозно-этическое, и как мистическое сообщение, в зависимости от кодовой установки аудитории*.

Возможность многообразных прочтений — от поверхностно-бытовых до скрыто-аллегорических — прямо переносит нас в ситуацию, обычную для литературного текста, но сравнительно мало характерную для живописного. Так, стихотворение Тютчева «Фонтан» в первой строфе содержит пейзажное изображение фонтана. Далее идет символическое истолкование: фонтан — человеческий ум («О, смертной мысли водомет...»). Но затем идет зашифрованное и, казалось бы, непонятное четверостишие:

Как жадно к небу рвешься ты!..
Но длань незримо-роковая,

* *Майер-Мейнтшел А.* Мир на столе: Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI — начала XX века. Ср.: *Das Stilleben und sein Gegenstand.* S. 18–19.

Твой луч упорный преломляя,
Свергает в брызгах с высоты*.

Смысл стихов прояснится, если мы вспомним, что ключом к ним является эмблема, которую мы встречаем в ряде эмблематических изданий: фонтан, струя которого приостанавливается рукой, выходящей из тучи (обычное обозначение в христианской эмблематике Бога). В сборнике 1705 г. «Символы и Эмблемата», изданном в Амстердаме, который был, вероятно, для Тютчева непосредственным источником**, дана легенда: «Een fontein van een hand gestopt» и латинский девиз «Vires alit» (русский перевод: «Ободряет силу»; даны также французский, итальянский, испанский, шведский и немецкий переводы девиза)***.

Только знание эмблематического смысла позволяет до конца проникнуть в казалось бы пейзажно-живописную зарисовку Тютчева. Это исключительно близко к эмблематическим натюрмортам, скрытого смысла которых непосвященный зритель может вовсе и не подозревать. Порой в полотно вводится лишь одна какая-либо явно эмблематическая деталь. Но она задает ключ чтения, и остальные элементы, порой старательно «замаскированные» под бытовые предметы, раскрывают свою символическую сущность.

Насыщенность натюрморта значениями особенно проявляется в те эпохи, когда пристальное внимание искусства

* Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 68.

** Символы и Эмблемата оуказомъ и благоповедении Его Освещеннейшаго Величества Высокодержавнейшего Московского Великаго Государя Царя <...> Самодержца и Высочайшего Монарха напечатаны, *Symbola et Emblemata, Jussu atque auspiciis Czaris <...> Petri Alexidis <...> excusa.* Amsterdam, 1705, *Emblema* № 64. P. 22. Ср.: *Diego de Saavedra Fajardo. Ein Abriss eines christlich-politischen Printzens.* Amsterdam, 1655. S. 701. Поскольку смысл девиза гласит, что отдых заткнутого фонтана обновляет его силы, эта же эмблема, видимо, источник изречения Козьмы Пруткова: «Если у тебя есть фонтан, заткни его, дай отдохнуть и фонтану».

*** См.: *Schulze A. Tjutcevs Kurzlyvik: Traditionszusammenhänge und Interpretationen.* München, 1968. S. 76.

обращено на анализ своего собственного языка, как, например, в период барокко или в XX в.

Если поэтическое слово футуристов стремилось уподобиться вещи, то в живописи начала XX в. отчетливо проявилась тенденция трактовать вещь как слово. Лингвистическое сознание проникает в самые основы натюрморта.

В натюрморте начала XX в. можно выделить две тенденции, которые определяются как аналитическая и синтетическая. Обе не только характеризуются обращением с вещью как со словом, но и явно обнаруживают влияние лингвистического мышления на художников.

Аналитическая тенденция проявилась в кубистических натюрмортах. Обычно в этом случае подчеркивается разложение объекта на плоскости и геометрические формы. Однако важно и другое: целостный объект, обладающий единым значением (вещь = слово) рассматривается как составленный из иерархически более низких (более элементарных) единиц, которые на своем уровне обладают *своими* пространственными значениями и одновременно входят в более высокий уровень как составляющие смысловую целостность вещи. Аналогия с фонемами очевидна. В свою очередь, эти элементы отличаются друг от друга по дифференциальным признакам. Подобно тому как футуристы в «самовитом слове» воскрешали осязаемость и значимость фонемы, кубисты делают воспринимаемыми и значимыми пространственные формы вещи.

Синтетическая тенденция, проявившаяся, например, в натюрмортах Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связного текста. Повторяемость цветовых пятен и объемных форм, сопоставимая с законами сингармонизма или грамматического согласования, связывает отдельные предметы в структурное единство. При этом вещи у Сезанна подчеркнута замкнуты в себе, разделены своей материальностью. Соединение их достигается не теми способами, какими несколько вещей образуют кучу, а какими несколько слов образуют фразу или несколько фраз образуют абзац: выраженное между ними формальное единство заставляет подразумевать неочевидную смысловую связь. Представим себе фразу,

значение слов которой нам непонятно, но грамматическая структура, выражающая отношение между ними, известна. В этом случае слова будут нам казаться полными скрытого смысла, загадочными. Таков натюрморт Сезанна: структура отношения между предметами нам ясно выражена, но сами предметы — «слова на неизвестном языке». Они значительны, так как непонятны.

Все сказанное подводит нас еще к одному положению. В уже цитированной работе И. Е. Данилова спрашивает: «В аллегорической картине Джованни Беллини, которую условно называют “Озерная мадонна”, в самом центре композиции, на мраморном полу террасы лежит апельсин. Что это — натюрморт? Нет. Но почему такие же апельсины, лежащие на мраморной столешнице или на каменной кухонной полке в полотнах мастеров XVII века, становятся натюрмортом?»

Мы не собираемся отвечать на этот вопрос, так как ответ дан самим автором процитированной статьи. Однако уместно было бы привести в этом случае сравнение: вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте — как вещь в кино. В первом случае — с ней играют, во втором — она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она — местоимение. Во втором она — имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя.

Натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид. Не случайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой.

Портрет

Портрет представляется наиболее «естественным» и не нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи. Кажется, что если мы скажем нечто вроде: «Портрет — живопись, которая выполняла функцию фотографии тогда, когда фотография еще не была изобретена»*, то мы исчерпаем основные вопросы, невольно возникающие у нас, когда мы начинаем размышлять об этом жанре живописи. Слова о «загадочности» и «непонятности» функции портрета в культуре кажутся надуманными. Между тем, не убоившись возражений этого рода, осмелимся утверждать, что портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней.

* Бытовое представление склонно отождествлять функцию портрета и фотографии: предметами обоих является отражение человеческого лица, причем отражение это в основе своей механическое (элемент художественной интерпретации, столь часто отмечаемый в портрете, фактически не чужд и художественной фотографии и поэтому не может считаться доминантным признаком противопоставления). В качестве отличительной черты называют автоматизм фотографии и субъективно-творческую основу портрета. Но это противопоставление имеет в достаточной мере условный характер, поскольку вторжение художественных принципов в фотографию уже давно никого не удивляет. Таким образом, может показаться, что разница между фотографией и портретом постепенно стирается. Такой процесс действительно происходит, но, сведя к нему всю сущность вопроса, мы рискуем потерять границу между этими двумя глубоко различными видами искусства.

В основе специфической роли, которую играет портрет в культуре, лежит противопоставление знака и его объекта*. Попробуем очертить культурное пространство портрета. Прежде всего, мы окажемся в промежутке между двумя прямо противоположными исходными точками.

С одной стороны, портрет как бы предвосхищает функцию фотографии, выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображения. В этой функции он оказывается в одном ряду с отпечком пальца, который ставит на документе неграмотный человек. Древнейший портрет — отпечаток пальца на глине — уже обнаруживает исходную двойную функцию: он функционирует не только как нечто, заменяющее личность (или ее *обозначающее*), но и как сама эта личность, то есть одновременно является и чем-то отделенным от человека и неотделенным от него, неотделенным в том смысле, в каком неотделима от человека его нога или голова**.

Такова же функция имени, которое, будучи, несомненно, знаком, ни грамматически, ни функционально не уподобляется другим словам языка. Поэтому имя в архаической культуре составляло тайну, напоминая этим как бы часть тела человека, причем часть наиболее интимную***. Наличие в языке слов, осциллирующих между объектом знака и знаком, в значительной мере приоткрывает нам сущность портрета.

* Функция знаковости гораздо менее ощутима в зрении, чем в речи, отсюда представление о большей истинности того, что увидел (ср. пословицу: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»), хотя фактически здесь речь идет об условной системе приписывания подлинности какому-то одному качеству восприятия в ущерб другим.

** След как неотчуждаемая часть человека мог быть материалом разнообразных магических колдовских манипуляций. Когда колдун *вынимал след*, то он овладевал не частью человека, а всем человеком, по мифологическому закону *pars pro toto*. Этнографы неоднократно отмечали, что фотографирование вызывало сопротивление и испуг у народов, сохранивших еще архаические формы сознания. С этим же связана вся сфера мифологических, колдовских представлений о зеркале.

*** Ср. в архаических культурах родство между запретом на «обнажение» имен и обнажение секретных частей тела.

Между собственным именем и произведением искусства есть еще одна общая черта: слово языка достается человеку как нечто готовое, между тем имя как бы создается заново, специально для данного человека*. Собственное имя колеблется между портретом и фотографией, и это находит отражение не только в мистической, но и в юридической идентификации человека и его портрета. Отсюда — требование сходства, подобия портрета и изображаемого на нем человека. Так называемый реализм фаюмских портретов или египетской живописи, видимо, имел чисто практическую функцию: в мире, куда человек попадает после смерти, его должны были узнать, отличить от других людей**.

Идентификация, однако, определяется не только фактом сходства (или даже тождественности), но и *признанием* этого сходства в определенном социокультурном контексте. Приведем такой пример. Всем известно, что фотографии могут быть «непохожи» (особенно снимаемые в искусственных условиях и с тем уровнем фотографического мастерства, который присущ съемке для документов). Художественная фотография или тем более художественный набросок мастерской рукой, даже карикатура, могут содержать в себе гораздо более «сходства». Но криминолог предпочтет расхожую фотографию портрету, написанному великим художником. Следовательно, здесь не так существенно сходство, как формальная способность *быть знаком сходства*, выполнять определенную условную функцию, в частности,

* С этим связан целый ряд чисто языковых особенностей имени. Когда в стихотворении «По городам Союза» в рассказе о том, что его спутниками оказались два крестьянина с одинаковым именем, Маяковский использует выражение: «Презрительно буркнул торговый мужчина: — Сережи!» (*Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М., 1958. Т. 8. С. 23*) — то такое употребление режет ухо своей аномальностью, на что и делает расчет поэт.

** Лицо выступало в функции документа, по которому осуществлялась загробная идентификация «голых» душ (в дальнейшем представление о загробной наготе души усложнялось дополнительным смыслом: отторжение всего суетного и пленного и погружение из кажимости в сущность).

некоторая «усредненность» выражения. Художественный знак обращен к кому-то одному, усредненное выражение ко всем и ни к кому, поэтому понятия сходства всегда требуют условной презумпции — вычленения того признака, который включается в доминанту. Признание одного явления подобным другому всегда подразумевает включение в некоторый язык, с точки зрения которого одни элементы признаются существующими и имеющими значение, а другие — несуществующими.

С другой стороны, портрет как особый жанр живописи выделяет те черты человеческой личности, которым приписывается смысловая доминанта.

Обычно лицо считается основным и главным, что присуще именно данному человеку, в то время как остальные части тела допускают гораздо большую условность и обобщенность в изображении. Так, Ван-Дейк руки и фигуру для своих портретов часто списывал с натурщиц, обладавших более совершенными формами тела. Никому не приходило в голову говорить, что от этого страдает сходство.

Портрет в своей современной функции — порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем.

Но индивидуальное в таком понимании оказывалось неотделимым, с одной стороны, от телесного, а с другой — от реального. Так порождались основные компоненты современного портрета. Однако в системе культурных ценностей полное отождествление идеального и реального порождает эффект аннигиляции. Единое должно постоянно напоминать о возможности разделения, о том, что любое единство — лишь условность и таит в себе заданную определенность точки зрения. Поэтому ни в одном из жанров искусства точка зрения не может быть выражена с такой непосредственностью и силой, как в портрете, где она старательно камуфлируется. Именно эта сила камуфляжа делает тождественность этих двух аспектов искусства подозрительной. Поэтому можно сказать, что ни один из видов художественной аутентичности не связан с таким уровнем усложненности, как портретная живопись. Мы

вновь оказываемся перед правилом: в искусстве чем проще, тем сложнее.

Одна из основных проблем живописи — проблема динамики. В этом смысле живопись можно охарактеризовать как антитезу кинематографа, динамическое состояние в котором — естественно и поэтому делается значимым только в исключительных случаях (например, когда динамика проявляется в катастрофической скорости или в нарушении других, как бы естественно подразумеваемых ее признаков). Картина — неподвижна и поэтому особенно сильно втянута в семиотику динамики.

Как ни странно может показаться, но динамика — одна из художественных доминант портрета. Это делается очевидным, если сопоставить портрет с фотографией. Последняя действительно выхватывает статическое мгновение из отражаемого ею подвижного мира. У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета — динамично, его «настоящее» всегда полно памяти о предшествовавшем и предсказанием будущего.

Очень часто это включение динамики распределяется по пространству портрета неравномерно: оно может быть сосредоточено в глазах*; иногда руки более динамичны, чем вся остальная изображенная фигура. Эту особенность остро почувствовал и, как всегда, гиперболизировал Гоголь в «Портрете», где адская сила и противоестественная подвижность сосредоточиваются именно в глазах портрета: «Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство»**. Доводя мысль до предела,

* Здесь уместно напомнить прикрытые глаза Победоносцева в картине Репина «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года».

** Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952. Т. 3. С. 87. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская).

Гоголь создает образ живых глаз, врезанных в мертвое лицо. Поэтому, говоря о портрете, мы имеем полное основание выделять моменты его динамики. На сюжетном полотне динамика распределяется в больших пространствах и как бы размыта, портрет же подносит нам ее в фокусном сосредоточении, что делает его динамизм более скрытым, но потенциально еще более действенным.

Динамика глаз портрета может раскрываться перед зрителем прямолинейно — когда ему показывают, *на что* направлен взгляд изображенного на портрете лица. Но уже романтический портрет ввел мечтательный взор, устремленный в бесконечность, и загадочный взгляд, выражение которого преподносится зрителю как тайна. В этом смысле можно сказать, что аллегорический смысл портрета сменился некоей скрытой в нем принципиальной тайной. В этом последнем (по сути дела, романтическом по своей природе взгляде) портретная живопись приобретает наиболее близкий к литературе, точнее, к поэзии, характер. Интересно, что именно динамический центр портрета, которым чаще всего оказываются глаза, одновременно является полюсом конденсации сравнений и метафор. Прямое описание глаз встречается в литературе гораздо реже. Ср. у Пушкина:

Ее глаза то меркнут, то блистают,
Как на небе мерцающие звезды...*

Или в стихотворении «Ее глаза»:

И можно с южными звездами
Сравнить, особенно стихами,
Ее черкесские глаза.

В обоих случаях сравнение имеет не конкретно-предметный, а традиционно-литературный характер: не подразуме-

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1937. Т. 3. С. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (римская цифра) и страницы (арабская).

вается, что читатель представит себе лицо, на месте глаз которого будут расположены реальные звезды. Такой буквализм создал бы чудовищный образ (кстати, именно такого рода буквализм характерен для Гоголя). Пушкинская ироническая оговорка «особенно стихами» вводит нас в мир условных квазисравнений, литературность которых подсвечена иронической улыбкой поэта или столь же литературным лиризмом. Иной характер имеют сравнения глаз в «демонических» описаниях Гоголя, где зрителю предлагается действительно соединить несоединимое: глаза и огонь.

Необходимость именно в портретной технике совершать как бы перескок из живописи в поэзию или из поэзии в музыку вытекает из самой природы художественной полифонии портрета. Не случайно портрет — наиболее «метафорический» жанр живописи.

Вспомним стихотворение Н. А. Заболоцкого «Портрет»*. Привлекает внимание то, как поэт, говоря о живописном искусстве, старательно избегает зрительных образов. Все, что можно увидеть, является в тексте через незримое: «Ее глаза — как два обмана». Словом «обман» здесь передается семантика принципиально неразделимого на статические дискретные состояния перехода. Характерно, что в цепи последовательных образов: «два тумана», «полуулыбка, полуплач»; «два обмана, покрытых мглою неудач» — возможность зрительной реализации образов все время снижается, переходя в сферу предельной незрительности. Таким образом, динамика сравнения строится по принципу: от того, что является зрением («ее глаза»), к тому, что принципиально лежит за его пределами. Этим задается сам принцип поэтического воплощения живописи как прорыва в сферу невозможного. Но при этом именно неопределенное и невозможное оказывается наиболее точным адекватом того, что зримо и статично по своей природе. Из поэтического образа живописи изгоняется живопись, но это не понижает, а повышает адекватность описания описываемому. Не случайно стихотворение завершается двумя динамическими, в отличие от заданной статикой, и зрительно

* Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1. С. 254.

невоплотимыми (вернее, возвышающимися над определенностью любого конкретного искусства) образами:

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

«Потемки» еще указывают на конкретный признак освещения, «приближение грозы» — не состояние, а переход к состоянию; глаза же, сияющие «со дна души», — сфера абсолютного метафоризма, в которой зримое — лишь символическое воплощение незримого. Таким образом, заданные всей эстетикой Заболоцкого конкретность и зримость «расконкречиваются» и превращаются в свою противоположность. Свойственная Заболоцкому терминологичность создает художественное пространство невыразимости*.

Динамизм вносится в картину наличием нескольких фигур, задающих направление ее прочтения, соотносительностью поз этих фигур и т. д. Например, в коллективном портрете Рембрандта «Урок анатомии» противопоставленность позы хирурга целому набору поз его учеников позволяет истолковать композицию коллективного портрета как особое решение проблемы динамики. В центре картины мы видим труп, частично уже подверженный вскрытию. И окраска трупа, и сам факт того, что это не человек, а мертвое тело, задают некоторый исходный уровень статики, усиленный тем, что мышцы и сухожилия одной руки обнажены. Это создает тонкую антитезу в зрительном восприятии рук покойника: одна из них все-таки еще воспринимается как рука, вторая — уже препарат (не человек, а бывший человек). Таким образом, даже в изображении мертвого тела скрыта динамика исчезновения подобия жизни.

Препарируемому телу противостоят живые динамические фигуры коллективного портрета. Динамика эта неоднородна,

* Не случайно в этом тексте подспудно ощущается неожиданная для Заболоцкого связь с Жуковским.

основана на системе противоречий, образующих второй уровень оживления неподвижности в картине. Динамизм фигуры хирурга построен на выключенности из компоновки других фигур портрета, индивидуальности его позы и поворота лица. Он составляет в картине как бы второй уровень индивидуализации, а нарастание индивидуализации в композиции воспринимается как нарастание признака жизни. Особенно интересна в этом смысле та часть портрета, которая воспроизводит коллектив — фигуры учеников.

Естественно было бы построить композицию так, чтобы коллектив воспринимался как пространство более пониженной индивидуализации, чем персональный портрет хирурга и, следовательно, как более статический. Как бы напрашивалось решение, при котором динамическим центром портрета сделалась бы фигура врача. Однако на фоне заданности такого «нормального» построения особенный смысл приобретает решение, избранное Рембрандтом, — «разнообразие в однообразии»: напряженная гамма поз и характеров. Внутренняя динамика коллективного портрета Рембрандта строится по принципу: чем более сходно, тем более различно. А это и есть тайна индивидуальности в искусстве.

Рембрандтовский «Урок анатомии» — это «одно» лицо во многих лицах, которое вместе с тем «не одно». Сталкивание единого и множественного — одна из потенциальных возможностей выражать движение через неподвижность.

Другой пример — Военная галерея Зимнего дворца. Широкая гамма вариантов авторской и зрительской точек зрения позволяет нам рассмотреть галерею, с одной стороны, как некий коллективный портрет и описать его, выделив общие типологические черты, с другой стороны — как циклическое единство различных и не заменяющих друг друга портретов. В зависимости от того, будем ли мы описывать отдельный портрет как некое самостоятельное, самодовлеющее произведение искусства или как часть единого композиционного целого, наше внимание высветит в одном и том же объекте различные структурно значимые черты.

Сказанное делается очевидным, если мы обратим внимание на зеленый шелк, которым затянуты некоторые пространства,

на месте которых должны были быть портреты (то есть портреты присутствуют своим отсутствием, выполняя функцию «значимого нуля»). Эти пространства структурно не равноценны между собой и, следовательно, по-разному относятся к заполненным квадратам. Одни из них обозначают места портретов, которые по разным причинам так и не были написаны: здесь «нуль» играет роль «нуля», то есть не имеет значения. Другие же (например, портреты участников декабрьского восстания 1825 г.) обозначают места, на которых были портреты, это значимое отсутствие. Отсутствие здесь выделяет портрет из общего текста даже в большей степени, чем это сделало бы его присутствие. Приказ об удалении портретов достиг совершенно противоположной намерению цели. Известен старый анекдот, согласно которому Герострат, уничтоживший ради славы античный храм, был приговорен к вечному забвению. Выполняя это решение, греки без конца повторяли, что Герострата следует забыть, и в результате прочно заучили его имя. Так и зеленые квадраты в общем облике Военной галереи прочнее всего увековечивали лица опальных декабристов.

В свое время Лафатер говорил об отражении как об «усилении существования»; нечто аналогичное мы видим и в данном случае. Не только отсутствие того или иного портрета усиливает факт его существования, сама идея Военной галереи выделяет разницу одного и того же и тождественность разного. На этом построено, в частности, описание галереи в известном стихотворении Пушкина «Полководец» (Пушкин, III, 378–379).

Стихотворение Пушкина актуализирует в первую очередь антитезу живого и мертвого — человека и его изображения. Уже в начале задана антиномия:

Нередко медленно меж ими я брожу
И на знакомые их образы гляжу.

Это значит, что глазам Пушкина предпосланы портреты, то есть холсты, на которые нанесены *изображения* живых людей. Далее в сознании наблюдающего поэта образы как

бы наполняются жизнью, иллюзорность этого оживления подчеркнута словом «мнится»*. Эти строки выделяют общность портретов и тех, кого портреты изображают. Вводя голоса, заставляя портреты восклицать, Пушкин вырывается за пределы живописи в неживописное пространство, играя на рубеже искусства и действительности:

И, мнится, слышу их воинственные клики.

Далее поэт подходит к другому рубежу. Оживленный портрет как бы вступает в конфликт с уже умершим или составившимся своим прототипом:

Из них уж многих нет; другие, коих лики
Еще так молоды на ярком полотне,
Уже состарелись и никнут в тишине
Главою лавровой...**

Мы приближаемся к границе между портретом и человеком, на нем изображенным. Портрет сохраняет вечную

* *Мнится* — думается, кажется. См.: *Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка*. СПб., 1895. Т. 2. С. 229. Ср. у Гоголя: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» (Гоголь, III, 45) От «мнится» — слово «сомнение», одно из значений которого — «мечтание». Слово «мечтание» сохранило в пушкинскую эпоху еще свое первичное значение «нереальности». Ср. выражение генерала Киселева о В. Ф. Раевском: «Мечтатель поэтический». Ср. у Срезневского: «*мьчьта* — *мечьта* — мечта <...> навождение» (*Срезневский И. И. Материалы для словаря... С. 235*).

** Поэтический штамп «лавровая глава» явно не рассчитан на зрительное представление. Ср. комический эффект подстановки зрительной реалии в поэтический штамп в пушкинской эпиграмме «На женитьбу генерала Н. М. Сипягина» (1818):

Убор супружеский пристало
Герою с лаврами носить,
Но по несчастью так их мало,
Что нечем даже плешь прикрыть.
(Пушкин, II, 485).

молодость, он находится в пространстве остановленного времени. «Я» портрета не подлежит времени, и это отделяет его от автора, который выполняет функцию зрителя, то есть находится в пространстве/времени. Однако автор — личный знакомый тех, кто запечатлен на портрете, в своем сознании и памяти держит другие образы: «многих нет», другие «уже состарелись». Этим читатель переносится и в многослойное временное пространство, и в столь же многослойное бытийное пространство. Отношение «картина — действительность» приобретает сложную выпуклость и многостепенную условность.

Это составляет как бы увертюру к еще более усложненному восприятию портрета Баркляя-де-Толли:

Но в сей толпе суровой
 Один меня влечет всех больше. С думой новой
 Всегда остановлюсь пред ним — и не свожу
 С него моих очей. Чем далее гляжу,
 Тем более томим я грустию тяжелой.
 Он писан во весь рост. Чело, как череп голый,
 Высоко лоснится, и, мнится, залегла
 Там грусть великая. Кругом — густая мгла;
 За ним — военный стан. Спокойный и угрюмый,
 Он, кажется, глядит с презрительною думой.

«Презрительная дума», которую Пушкин подчеркивает (а отчасти привносит) в портрет Доу, раскрывает способность живописи изображать движение. Здесь поэт не только смело оживляет зрительный образ, но и включает динамический критерий времени — трагическую военную судьбу Баркляя-де-Толли. Таким образом, поэтический вариант портрета Баркляя наполняется пророческим смыслом, который на реальном полотне отсутствует. Баратынский писал:

И поэтического мира
 Огромный очерк я узрел,
 И жизни даровать, о лира!
 Твое согласие захотел.
 («В дни безграничных увлечений...»)

Пушкин в «Полководце» совершает нечто противоположное — вносит в жизнь трагическую глубину своей поэтической мысли:

О вождь несчастливый!.. Суров был жребий твой:
 Все в жертву ты принес земле тебе чужой.
 Непроницаемый для взгляда черни дикой,
 В молчаньи шел один ты с мыслию великой,
 И в имени твоём звук чуждый не влюбя,
 Своими криками преследуя тебя,
 Народ, таинственно спасаемый тобою,
 Ругался над твоей священной сединою.

Пушкинское описание портрета перехлестывает за пределы рамы:

Там, устарелый вождь! как ратник молодой,
 Свнца веселый свист слышавший впервой,
 Бросался ты в огонь, ища желанной смерти, —
 Вотще!

Знаменательно это «Вотще!», вырывающееся из структуры стихотворения, точно так же, как до этого стихотворение вырывалось из структуры портрета. Таким образом, обнажается важный художественный прием: выход текста за свои собственные пределы, открытое пространство как бы втягивается в художественный текст, что превращает незавершенность в элемент выражения смысла.

Говоря о динамическом разнообразии портретов, нельзя обойти вниманием и такой случай. Портреты какого-либо лица — например, государственного деятеля или великого поэта — реально созданы художником как некое, само себе достаточное, отдельное произведение искусства, но ни зритель, ни сам художник не могут исключить из своей памяти аналогичные опыты своих предшественников (например, всю цепь попыток скульптурного воспроизведения образа Пушкина). В этих условиях каждая новая попытка неизбежно воспринимается как реплика на все предшествующие. В ней не-

избежно будет высвечиваться традиционность или полемичность данного скульптурного портрета. Поэтому, кстати заметим, средняя и скромная попытка создать скульптурный образ Пушкина, даже если она не демонстрирует большой художественной глубины, менее оскорбляет зрение в скульптурной пушкиниане, чем некоторые «ложнопоэтические» вариации на ту же тему.

Другой механизм иллюзии оживления — введение в портрет второй, антитетической фигуры. В обширном наборе «удвоенных» портретов можно выделить две группы. С одной стороны, это начинающийся у самых истоков портретного искусства парный портрет (муж и жена), в котором единство задано биографическими обстоятельствами оригинала и стереотипностью фигур данного жанра. В дальнейшем движение идет в направлении все большего разбалтывания этих, как и всяких других, исходно обязательных принципов. Портретное искусство начала XX в. широко пользуется одной из дополнительных возможностей, создающих динамику. Так, длительная традиция изображения человека с любимым животным, чаще всего собакой или лошадью, получает, например, под кистью Серова новую интерпретацию. Изображение человека вместе с любимой собакой создает ситуацию, о которой можно сказать, переделывая слова одной старой эпиграммы: «он не один и их не двое». Собака у Серова именно своей «красотой», собачьей утонченностью и собачьим аристократизмом превращается в злой аналог красивой и утонченной внешности своего хозяина. Здесь возникает потенциальная возможность целой гаммы сюжетно-типологических решений.

На имеющей черты портретной техники картине Рубенса «Венера и Адонис» прощальное объятие героя и богини динамически продолжено разлукой двух охотничьих собак, сделавших первые шаги друг от друга. Однако уходящий герой этой дублирующей сцены как бы воспроизводит следующий момент разлуки. Лапы собаки уже устремлены в сторону роковой охоты, но голова еще повернута к покидаемой подруге. Черта, отделяющая порыв любви от порыва охоты, парадоксально в наибольшей мере выражена в противоречии позы собаки. При этом сложность композиции в том, что

четыре фигуры (людей и собак) даны в смысловом единстве и во временном и эмоциональном противопоставлении. Сам параллелизм еще не является непосредственным выразителем смысла. У Рубенса, например, он может выражать идею всеобщей любви, которая господствует в мире всего живого, но у Серова он делается средством выражения мыслей об обреченности этого породистого, изящного искусственного мира.

Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. Поэтому портрет — предмет мифогенный по своей природе. Подвижность неподвижного создает гораздо большую напряженность смысла, чем естественная для нее неподвижность, поэтому динамика в скульптуре и живописи более выразительна, чем динамика в балете. Преодоление материала — одновременно и одна из основных закономерностей искусства и средство насыщения его смыслом.

Портрет как бы специально, по самой природе жанра приспособлен к тому, чтобы воплотить самую сущность человека.

Портрет находится посредине между отражением и лицом, созданным и нерукотворным. В отличие от зеркального отражения, к портрету применимы два вопроса: кто отражен, во-первых, и кто отражал, во-вторых. Это делает возможным постановку еще двух вопросов: какую мысль изображенный человек высказал своим лицом и какую мысль художник выразил своим изображением. Пересечение этих двух различных мыслей придает портрету объемное пространство. Отсюда возможность колебаний между портретом-прославлением и карикатурой. Последнее особенно заметно, когда два смысла портрета вступают в конфликтные отношения: например, выражение торжественное, с точки зрения изображенного лица, кажется смешным или ужасным с точки зрения зрителя. Примером здесь может служить «Портрет королевской семьи» кисти Гойи, выполненный по всем правилам торжественного портрета. Это произведение легко может быть прочитано и как страшное пророчество, и почти как карикатура.

Портрет принципиально отличается от иконного стереотипа. На картинах эпохи Возрождения облик святого часто

сохранял черты сходства с лицом натурщика; ср. также традицию итальянских художников эпохи Возрождения, в том числе Рафаэля, придавать внешности Марии портретные черты своей возлюбленной. Сходство с реальным человеком в этом случае может определяться целым рядом смысловых оттенков: от выражения почти религиозного преклонения перед красотой любимой женщины до чисто технического использования натурщицы.

Заслуживает внимания особый тип картин, как бы перекидывающий мост от иконы к портрету: анфасное изображение лица Христа, которое являет собой высшее выражение идеи портрета, одновременно человеческого и божественного. Эта двойственность, по существу, раскрывает природу портрета как такового. Портрет, во-первых, содержит изображение человека (введение дополнительных сюжетов, бытового антуража может разнообразно варьировать эту основу, но сохраняет ее сущность). Одновременно в изображении лика Христа сконцентрирована проблема богочеловечества, то есть задано изображение реальности, оцениваемой шкалой предельно высоких ценностей. Вместе с тем лицо Христа обычно располагается по отношению к лицу зрителя таким образом, что их глаза находятся на одной и той же оси, то есть лик Христа как бы представляет собой зеркальное отражение того, кто на Него смотрит. Это задает и высший критерий оценки зрителя: отражение может воплощать собой упрек или прославление, но оно всегда, есть оценка. Зритель как бы получает критерий для суда над самим собой: он находится на оси зрения Бога и, следовательно, представляет собой как бы отражение божественной сущности. Отражение может высвечивать недостойность человека, самую невозможность сопоставления и одновременно скрытую надежду на возрождение. Зрителю как бы говорится: в тебя заложена внутренняя возможность Того, Чьи черты отражаются в твоём лице как в затуманенном зеркале.

Следовательно, портрет по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, *что человек есть*, и того, *чем человек должен быть*.

Это позволяет прочитывать портрет разнообразными способами: мы можем в нем увидеть черты людей определенной эпохи, психологические или этикетные отличия дамского и мужского поведения, социальные трагедии, различные варианты воплощения самого понятия «человек». Но все эти варианты прочтения объединяются тем, что предельная сущность человека, воплощаясь в исторически конкретных формах, сублимируется до философской проблемы «Се человек».

Итак, портретный жанр находится на пересечении различных возможностей раскрытия сущности человека средствами интерпретации его лица. В этом смысле портрет не только документ, запечатляющий нам внешность того или другого лица, но и отпечаток культурного языка эпохи и личности своего создателя. Брюллов в картине «Последний день Помпеи» в толпе людей, убегающих от пламени Везувия, нарисовал себя в образе художника, спасающегося вместе со своими кистями и красками. Здесь двойная идентификация: во-первых, портретное сходство лица и, во-вторых, профессиональное отождествление. Кисти и краски здесь выполняют функцию подписи. Однако вполне возможна точка зрения, согласно которой портретная неповторимость личности Брюллова запечатлена в картине как таковой. Мы узнали бы «кисть Брюллова» и без этой фигуры. Вся картина в своем единстве — отпечаток личности автора, и его изображение на ней в сущности избыточно — это автограф в автографе, несобственно прямая речь. Эту часть картины можно передать выражением: «Он говорит, что это он». (С этим связано то, что подделка картины юридически оценивается как подделка подписи.) Правда, необходимо отметить, что личность Брюллова, портретно отраженная на полотне, и его же личность, выразившаяся в картине, — разные личности. «Я» художника проявляется здесь в различных своих ипостасях. В одной из них оно является субъектом повествования, а в другой — его объектом. Однако особенность искусства в том, что разделение это в таком чистом, крайнем проявлении — предельный, искусственный случай: как правило, оба эти полюса как бы очерчивают пределы пространства, в котором осциллирует текст.

Выбор типа портрета того или иного деятеля определялся тем культурным стереотипом, с которым связывалось в данном случае изображаемое лицо.

Живопись XVIII в. утвердила два стереотипа портрета. Один из них, опиравшийся на разработанный жанровый ритуал, выделял в человеке государственную, торжественно-высокую сущность. Такой портрет требовал тщательного соблюдения всего ритуала орденов, чинов и мундиров. Они как бы символизировали собой государственную функцию изображаемого лица, причем именно эта функция воплощала главный смысл личности.

Показателен в этом смысле портрет М. И. Кутузова кисти Р. М. Волкова: государственная сущность, воплощенная в орденах и мундире — знаках социальной позиции изображенного на портрете лица, — явно перевешивает важность, казалось бы, столь необходимого для портрета сходства. С этим связан еще один, характерный для портрета данной эпохи, принцип: если лицо, изображенное на торжественном портрете, обладает каким-либо дефектом внешности, художник стремится его скрыть, между тем как знаки наград и одежда всячески подчеркиваются.

Дальнейшее развитие портретной живописи, с одной стороны, приводит к росту внимания к психологической характеристике, например у Боровиковского, а с другой — к тому, что бытовые, домашние аксессуары вытесняют официально-парадные. Не без влияния Руссо в портрет попадали детали садового и паркового антуража. В соответствии с общей тенденцией отражать в портрете не бытийную норму, не иерархию культурных ценностей, а непосредственный, выхваченный из жизни отдельный момент изменяется и соотношение детских и взрослых фигур на полотне. Если раньше они распределялись по шкале иерархической ценности, то теперь художник предпочитает соединять их в единой жанровой композиции, нарочито подчеркивая живой беспорядок игры и минутную случайность избранного им мгновения. За этими различиями стоит антитеза двух концепций реальности: реальность как ценностная иерархия, сущность явления и реальность как мгновенно выхваченный эпизод (противопоставление такого

рода дожило до наших дней и получило продолжение в двух типах фотографического портрета: непринужденно-бытовом и торжественном).

В зависимости от общей ориентации портрета, он тяготеет к различным социокультурным концепциям сущности человека. Пушкин в «Капитанской дочке» подсветил свой образ Екатерины II двумя лучами: один отсылал читателя к торжественным портретам Левицкого, другой — к связанному с просветительской концепцией власти (государь-человек) портрету Боровиковского. Литературный образ, созданный Пушкиным, осциллирует между двумя живописными портретными концепциями Екатерины: персонификацией мощи государственного разума и воплощением гуманной человечности монарха эпохи Просвещения.

Двойственность «государственного» и «человеческого», столь существенная для просветительской концепции власти, наложила характерный отпечаток на портретную «суворовиану». Важно иметь в виду, что двуликость портретного и поэтического образа Суворова опиралась на сознательную ориентацию самим полководцем своего поведения. Экстравагантность одежды, например, выскакивание на поле боя в ночной рубашке, демонстративное пренебрежение к ритуальной стороне воинской службы само по себе становилось у него ритуальным, но адресовало зрителя к иной ритуализованной традиции. За этим отчетливо вырисовывался образ римского героя тех веков, когда быт республики еще ориентировался на простоту и «здравые» традиции предков. Суворов, разнообразивший свой досуг чтением римских историков, культивировал в своем поведении «добрые, старые нравы» республиканского Рима. Это воспринял Г. Р. Державин, демонстративно подчеркнув двойственность соединения высокого и низкого в своем стихотворном портрете полководца:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В службе и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари...
(«Снигирь»)

Строки эти, многократно цитируемые, обычно приводятся как пример несоединимого контраста бытового и поэтического образов Суворова. Необходимо, однако, иметь в виду, что атмосфера «римской помпы» (выражение Белинского), пронизывающая эти стихи, задает также и другую культурную перспективу: пафос начального, еще республиканского Рима, в котором Цинциннат бросал плуг для того, чтобы удалиться на поле боя, а затем оставлял меч, чтобы вернуться к плугу (ср. именно такую интерпретацию «римского духа» в сцене избрания кошевого в «Тарасе Бульбе» Гоголя). Гравюра Буддеуса «А. В. Суворов отдыхает на соломе» (1799) также связана с образом старого республиканского Рима с его поэзией простоты и наивности нравов.

Обширное жанровое пространство портретной живописи второй половины XVIII – начала XIX в. обеспечивало свободу живописной интерпретации внутренней природы человека. Ср., например, пространство между автокариатурами Пушкина, с одной стороны, и разными типами интерпретаций художниками внешности поэта, с другой.

Наиболее упрощенный способ внутренней характеристики изображаемого на портрете лица создавался введением на полотно деталей определенного антуража (например, изображение полководца на фоне битвы) и очень скоро превратился в слишком легко распознаваемый код. В «Портрете» Гоголя Чартков, став модным живописцем, рисовал именно то, что от него требовали заказчики: «Наконец он добрался, в чем было дело, и уж не затруднялся нисколько. <...> Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому вдоволь благообразия, которое, как известно, нигде не подгадит и за что простят иногда художнику и самое несходство» (Гоголь, III, 107).

Рассмотрим в этой связи известный портрет работы С. Тончи, изображающий Державина в шапке и шубе, сидящего на сугробе (1801). Существенно, что введению северной природы в державинский портрет предшествовала не лишен-

ная полемики поэтическая инструкция героя портрета своему художнику:

Иль нет, ты лучше напиши
 Меня в натуре самой грубой:
 В жестокий мраз с огнем души,
 В косматой шапке, скутав шубой...
 («Тончию»)

Державин создает миф о себе как северном Горациии, разрушая «античный» стереотип поэтической личности именно тем, что исключительно буквально ей следует.

Для того, чтобы осознать смелость державинского решения, следует напомнить, что оно порывало с общеевропейской культурной традицией. Восходящее к римской поэзии изображение зимы как времени дождей (что было для Горация результатом воспроизведения реального климата зимней Италии) перешло в европейскую поэзию XVII–XVIII вв. как ориентация не на эмпирическую реальность, а на литературно-поэтическую символику. Только учитывая безусловную обязательность этого стереотипа, мы можем оценить смысл элементов реального зимнего пейзажа в поэзии Державина и в портретной живописи его эпохи. В сущности, здесь реализовывался один из важных элементов эстетики Державина: прорыв за пределы знаковой символической традиции в сферу реального быта, который при этом мгновенно становится не простой копией реальности, а ее символом. Разрушение знака создает новую знаковую структуру; разрушаемая система объявляется «искусственной», нереальной и ненациональной, а создаваемая наделяется именно этими признаками.

Таким образом, то, что декларировалось как отрыв от символических штампов (и на этом основании бесконечное число раз определялось исследователями как «реализм»), прорыв из мира символики в бытовую действительность, на самом деле, представляло собой обогащение художественного кода новым витком поэтической символизации. Как это часто бывает в искусстве, борьба с условностью реализуется как отказ от прямолинейной условности предшествующих этапов

средствами введения на их место гораздо более сложных и утонченных условных моделей.

Пушкин со свойственной ему точностью писал о том, что воспроизведение бытовой правды в театре невозможно уже потому, что театральная действительность условно разделена на два пространства: одно — бытовое пространство зрителей, другое — пространство сцены, и находящиеся в одном из них не видят и не воспринимают другого. То же самое мы имеем и в пространстве живописном. Периодически встречающиеся в истории изобразительного искусства экспериментальные «прорывы» за пределы полотна лишь подтверждают принципиальную невозможность этих попыток; ими художник демонстрирует осознание закона взаимной непроницаемости реального и воспроизводимого пространства, но ими же он убедительно показывает, что преодолеть эту условность он не может. Портрет — художественное воплощение идеи «я», личности в первом лице*.

Таким образом, портрет как бы соединяет в себе «то же самое» и «другое». Портрет находится на пересечении образно трех культурных путей. Одна его дорога связана с теми стилизациями, которым подвергается человеческое лицо, представляющее собой Природу, — требование сходства, то, что заставляет узнавать в портрете человека. Во-вторых, требование моды, то есть тех изменений, каким подвергается реальная внешность человека под влиянием определенного культурного воздействия. И в-третьих, требование следовать эстетическим законам живописи (тем смысловым прочтениям, которым объект подвергается под кистью художника, с одной стороны, и под влиянием эстетики культурных кодов аудитории, с другой).

Портрет — как бы двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности. С одной позиции, реальность по отношению к искусству — объективная данность; с другой — эту функцию

* В данном случае речь идет о портретах *en face*. Проблема профильного портрета заслуживает специального рассмотрения.

выполняет искусство, а реальность — отражение в отражении. К этому следует добавить, что игра между живописью и объектом — лишь часть других зеркал. Например, можно было бы указать на особую жанровую разновидность: портреты художников в костюмах и гриме определенных ролей. Здесь лицо и одежда художника подчинены сценической трансформации, а эта последняя (особенно такие ее элементы, как поза, освещение и т. д.) отражает особенности языка живописи, в частности портретного жанра. Не только между бытом и сценой, но и между сценой и полотном возникают пересечения. Трансформация объекта под влиянием перевода его по тем законам, которые признает автор, подвергается встречному диалогическому давлению читателя или зрителя, который тоже определенным образом читает и реальное лицо изображенного человека, и законы портретирования.

Так, в повести Гоголя «Портрет» дама, увидевшая Психею, которую «не успел снять со станка» Чартков, пожелала принять ее за портрет дочери: «“Lise, Lise! Ах, как похоже! <...> Как хорошо вы вздумали, что одели ее в греческий костюм”. <...> “Что мне с ними делать? — подумал художник. — Если они сами того хотят, так пусть Психея пойдет за то, что им хочется”» (Гоголь, III, 105). В гоголевском отрывке звучит ирония, и это тоже еще одна точка зрения, которая может быть передана с помощью кисти художника.

Таким образом, и моделирование живописца, и встречное истолкование его произведения зрителем создают исключительно многофакторное смысловое пространство, в котором реализуется жизнь портрета — портрета как жанра, портрета как явления живописи данной эпохи и именно этого индивидуального, единичного портрета. Такое сложное пересечение различных художественных тенденций превращает портрет в своеобразный взрыватель искусства эпохи. Этот, казалось бы, наиболее предсказуемый и детерминированный жанр переносит искусство в пространство взрыва и непредсказуемости — исходную точку дальнейшего движения.

По сути дела, вся совокупность портретов может рассматриваться как полисемантический набор значения слова «человек» — от эпиграммы XVIII в.:

О, времена, о век,
И это — человек —

до державинского «Будь на троне человек» («На рождение в Севере порфирородного отрока») и многочисленных ложно-семантических интерпретаций (возможных лишь в русском языке), высвечивающихся в слове «человек» слова «чело» и «век» — столкновение сущности и исторической реальности.

Если отойти от этого случайного совпадения, то можно было бы указать на антитетическую связь между иконой и карикатурой: икона высвечивает божественные черты лица, карикатура — уродливые и животные. Возникшая в средние века жанровая возможность интерпретации человеческого мира в понятиях и терминах мира животных и, одновременно, очеловечивание сюжетов и иллюстраций, связанных с зоо-фольклором, создавало промежуточные жанры изобразительного искусства. Необходимость включить в иконографию зрительные образы святости заставляла изобразительное искусство искать в человеке сверхчеловеческое. Последнее связывалось с сакральным верхом: отсюда крылья, внесение ангельских черт в живописные воплощения образа младенца, возможность изображения ангела как головы с крыльями, но без тела.

С другой стороны, и икона, и храмовая архитектура включали в себя тему дьяволиады. Последняя строилась как слияние человеческого и звериного, концентрация внимания на «ниже» и «низменных» частях тела. Необходимость развести реальный облик человека в пространстве двух полюсов порожидала стремление к эмоциональным антитезам: улыбка приписывалась святости, хохот или же печаль — демонской сущности (ср. слова, которыми героиня Лермонтова отталкивает от себя Демона: «Зачем мне знать твои печали?»). Этот мотив в дальнейшем лег в основу романтического воплощения демонизма в живописи и поэзии. В этом последнем проявлении, от Байрона и Лермонтова до Врубеля, он обогатил образ духа зла целой гаммой созвучных романтизму представлений.

На этом фоне возникает метафорика художественного экстаза, одновременно способного строиться и на образах

экстатического состояния мученика, райского блаженства праведника, и дьявольского хохота. Ср. у Дельвига:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит,
Как мученик с землею разлученье*.

В агиографической традиции Дельвиг соединяет зло реального мира и блаженство вознесения над ним.

В друзьях — обман, в любви — разуверенье
И яд во всем, чем сердце дорожит.
(«Вдохновение»)

Сложное пересечение мотивов искусства как святости и искусства как греха создавало обширное пространство для вторжения живописных стереотипов в поэзию и одновременно обогащало живопись образами, почерпнутыми из поэзии. Но портрет как жанр имел и другую художественную доминанту: он настойчиво требовал проникновения в быт и внешнего сходства. Эти константы могли варьироваться, подвергаться различным изменениям, но сама природа живописи настойчиво требовала соотношения с действительностью.

XIX в. был эпохой «бури и натиска». Одновременно вспыхивали идеи самых утопических преобразований жизни и требования самого конкретного и реального ее изучения.

От искусства требовали стать реальностью, ответить на ее вопросы, слиться с жизнью, но сами вопросы, стоящие за ними идеи были нерасторжимы с верой в реальную возможность идеала. В начале XIX в. декабрист А. Одоевский, выходя на площадь, где должно было произойти восстание, воскликнул: «Умрем, братцы, ах, как славно мы умрем!» Смерть привлекала романтика даже больше, чем победа. Последнее отдавало пошлостью. Не случайно во всех многочисленных революциях этого столетия на баррикадах погибли

* Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 163.

одни, а министерские кресла захватывали другие. Проза побеждала в быту, поэзия — в области мысли и идеалов. Отсюда то, что поражение влекло за собой меньше горьких разочарований, чем победа. Буря, бушевавшая в жизни и умах, на баррикадах и в поэзии XIX в., отразилась как в зеркале в портретах этой эпохи.

Общая динамика искусства перемещается по оси, на одном полюсе которой находится безграничная свобода, доходящая до полного отрыва от внешнего образа изображаемого объекта, а на другом — предельная прикованность к объекту. В разные периоды эволюции искусства доминирующий центр перемещается то в одну, то в другую сторону. Многократно теоретики искусства объявляли присущее им соотношение этих точек единственно подлинным проявлением искусства, выводя противоположную тенденцию за его пределы. По мере расширения технических средств искусства к этому противопоставлению добавлялось еще одно: какие-то избранные средства копирования реальности объявлялись художественными в то время, как другие отбрасывались за пределы подлинной художественности. Релятивность этих границ очевидна. Например, нам теперь трудно представить античные статуи, хранящиеся в современном музее, раскрашенными, — наше представление о скульптуре вполне удовлетворяется гаммой оттенков, создаваемых игрой света и мрамора. Однако античная скульптура классической поры была крашеной, и это ничуть не нарушало эстетических переживаний зрителя.

Дело в том, что произведение искусства никогда не существует как отдельно взятый, изъятый из контекста предмет: оно составляет часть быта, религиозных представлений, простой, внехудожественной жизни и, в конечном счете, всего комплекса разнообразных страстей и устремлений современной ему действительности. Нет ничего более чудовищного и отдаленного от реального движения искусства, чем современная музейная практика. В средние века казненного преступника разрубали на части и развешивали их по разным улицам города. Нечто подобное напоминают нам современные музеи.

Для того чтобы хоть приблизительно проникнуть в дух античного или любой другой эпохи искусства, необходимо

воссоздать его совокупность, погруженную в быт, нравы, предрассудки, детскую чистоту верования. Со всей наукой истории искусства здесь необходима двойная игра: ее надо одновременно помнить и забывать, как мы помним и забываем в одно и то же время то, что актер на сцене падает мертвым и остается при этом живым. Музей — это театр, и иначе не может быть воспринят. В музее надо играть, а не созерцать, и не случайно лучше всего понимают и воспринимают музеи дети.

Театр и кинематограф содержат в себе безусловные потенции высокого искусства, но нынешняя волна коммерции, захлестывающая эти искусства, грозит свести эту возможность на нет. В этих условиях вполне уместно вспомнить прозорливые слова Гегеля о том, что движение вперед есть возвращение к первооснове. Это заставляет нас с новой надеждой обращать свои взоры на портрет.

Как часто бывает в искусстве, портрет — самый простой и, следовательно, самый утонченный жанр искусства. Как когда-то античная статуя снимала с мрамора все необязательное, вторичное, портрет — как бы статуя нового времени — последовательно освобождается от всего, что привносится в него извне. Многочисленные опыты пополнения портрета комментирующими его деталями — все это в конце концов оказалось лишь эпизодом. Осталось главное: портрет в портрете. Человеческое лицо оказалось самым существенным, той квинтэссенцией, в которой человек остается человеком или перестает быть им. И то, что соперник живописи — кинематограф — тоже, в конечном счете, оказался прибит к этому берегу, далеко не случайно.

Для меня нет ничего более волнующего, чем прогулки по улицам или разговоры со случайным встречным: я задаю вопросы, но меня не очень интересуют ответы — я разглядываю лица. Сколько раз после такой прогулки мне казалось, что единственное, что можно сделать, — это повеситься. Но иногда попадаете такое лицо ребенка или старухи, которое искупает все и наполняет радостью несколько дней жизни. Нет, человечество еще не погибло, и об этом нам ежечасно должен напоминать портрет.

Художественный ансамбль как бытовое пространство

Античная поговорка гласит: «Музы ходят хороводом». При том, что у каждой из муз было имя, свой образ, инструменты и ремесло, греки неизменно видели в искусстве именно хоровод, ансамбль различных, но взаимно необходимых видов художественной деятельности.

Изучение искусства в новое время пошло по другому пути: сложились отдельные дисциплины, изучающие художественную словесность, театр, изобразительные искусства, кино, музыку в их изолированном развитии. Такой подход имеет свои основания: с одной стороны, он соответствовал реальной тенденции искусства к дифференциации, к превращению в отдельные, внутренне самостоятельные сферы художественной деятельности (что составляло ощутимую тенденцию в развитии искусства после Ренессанса, и в особенности в XIX в.), с другой — позволял вычленивать специфические задачи изучения каждой области художественной активности человека.

Особенно много извлекла из такого подхода история каждого вида искусства. Исторический подход к искусству стал для современного человека чем-то гораздо большим, чем просто инструментом научного осмысления, — он сделался условием эстетического переживания.

Нельзя сказать, чтобы вопрос о некотором «едином стиле» той или иной эпохи, о единстве художественных вкусов той или иной общественной группировки, класса, сословия не ставился в науке и чтобы на этой методологической основе не выявлялась общность произведений, принадлежащих различным видам искусства. Напротив, исследования такого

рода, написанные с различных методологических позиций, столь многочисленны, что даже простое перечисление их заняло бы слишком много места. Именно под этим углом зрения написаны исследования, посвященные, например, культуре Ренессанса, барокко и т. п.

Однако, когда читаешь работы, посвященные тому, как «дух эпохи», «стиль времени» выражался в различных произведениях искусства (или эссе, в которых авторы ставят перед собой цель воссоздать на основании текстов и памятников «портрет века», синтетический облик культуры данного времени), порой чувствуешь себя как бы в гостиной Собакевича, где все предметы были на одно лицо и «каждый стул, казалось, говорил: “И я тоже Собакевич!” или “И я тоже очень похож на Собакевича!”». Достигаемая таким образом картина единства бывает не лишена эффектности, однако вызывает ряд сомнений. Прежде всего, как правило, возникает вопрос, не достигается ли единство ценой забвения всего, что этому единству противоречит (потери бывают настолько значительны, что, в конечном счете, никогда нет уверенности, имеем ли мы дело с единством описываемого объекта или с единством предвзятой точки зрения).

Есть и другая трудность. Исследователь, описывающий «лицо эпохи», стремится подметить в разнообразных формах художественной жизни единство. Но так ли смотрел на них современник? А если так, то зачем ему было нужно, чтобы жизнь отливалась в *разные* формы?

Все это имеет непосредственное отношение к теории интерьера. Ведь организация «интерьера» — это не только размещение мебели, украшений, картин и скульптур внутри данного помещения, не только художественное оформление стен, потолка и пола. Домашняя сцена в барском особняке XVIII в. в такой же мере вводила в интерьер театральное искусство, в какой телевизор вводит в современную квартиру кинематограф. Если библиотека вводила в интерьер книгу скорее как предмет переплетного искусства, то раскрытый на специальном столике альбом хозяйки, украшенный проворно

включал в интерьер и поэтический текст. (Бесспорно, что книги, составляющие один из основных элементов современного интерьера, — кстати, в России традиционно гораздо в большей мере, чем за рубежом, — «работают» уже не переплетами, а титулами, то есть словесными знаками; поскольку при стандартизации типографского дела книга данного наименования имеет один и тот же вид у всех владельцев, каждый посетитель мгновенно опознает состав библиотеки, и непрофессиональная библиотека приобретает знаковый характер — она аттестует хозяина.) Не менее органична связь дворцового интерьера барокко с камерным оркестром; городского квартирного быта XIX в. — с фортепьяно; современного интерьера — с магнитофоном, проигрывателем и воспроизводимой с их помощью музыкой.

Вопрос, следовательно, можно было бы поставить таким образом: почему любой коллектив не может удовлетвориться каким-либо *одним* искусством, а неизменно строит присущие ему типичные «ряды»; почему отдельный человек почти никогда — кроме некоторых единичных и явно вторичных случаев — не «употребляет» изолированных художественных текстов, а стремится к ансамблям, дающим сочетания принципиально разнородных художественных впечатлений? И если в описании исследователя-культуролога в различных текстах ансамбля выступает общее, то в непосредственном потреблении, видимо, активизируется разница: иначе почему нельзя ограничиться *одним* текстом?

* Любопытный пример в этом отношении — кинематограф: первоначально фильм входил как один из номеров в ансамбль ярмарочно-балаганных аттракционов. В дальнейшем превращение кинематографа в самостоятельное искусство, технические условия демонстрации (темный зал и освещенный экран) способствовали выделению и изолированному восприятию кинотекста. Однако одновременно начался рост значения музыкального аккомпанемента, а с появлением звука кино в принципе приобрело синтетический, ансамблевый характер (см.: *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937; *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М., 1970). Телевидение усложнило этот ансамбль, введя кино в интерьер современного жилища.

жающей пейзаж или интерьер, но и самих этих культурных ансамблей.

Интерьеры, составленные исключительно из синхронных и одностилевых предметов, производят унылое впечатление потому, что составлены из предметов, стилевое единство и хронологическая синхронность которых слишком обнажены. Особенно это делается заметным, когда некоторая модель интерьера точно копируется в обстановке реального помещения, то есть когда ценой больших затрат происходит одновременная смена всех предметов интерьера. (Дело в том, что любая «модельная композиция» представляет собой некий «язык», когда же ее превращают в реальный интерьер, она используется как «текст». В первом случае это лишь возможность сказать нечто, во втором — реальное сообщение. Когда мы видим жилую комнату, обставленную в точном соответствии с некоторым «стильным образцом», мы находимся в положении человека, которому вместо интересующего его сообщения подсунули грамматику.)

Все это позволяет толковать понятие интерьера несколько более расширенно, чем это делается обычно, а именно — как *непосредственную связь различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства*. Эта непосредственная связь отражает реальное функционирование различных искусств в том или ином (исторически данном) коллективе. И характерно, что для каждой эпохи и каждого типа культуры существуют наиболее устойчивые, типичные связи, а также специфические несочетаемости.

Не всякое внутреннее пространство помещения может стать «интерьером». Одним из существенных признаков всякой культуры является разграничение всеобщего пространства (универсума) на внутреннюю — культурную, «свою» — и внешнюю — внекультурную, «чужую» — сферы. С самых древних времен замкнутая «культурная» сфера отождествляется с упорядоченностью, организованностью (космической, религиозной, социальной и политической), а внешняя — с миром зла, дезорганизации, хаоса, враждебных культовых и политических сил. Естественно, что создаваемые человеком «внутренние пространства» — пещера, дом, городская пло-

щадь, или обнесенное стеной пространство города, или вообще земля по эту сторону «границы владений дедовских» (Пушкин) — становились объектом особых культурных переживаний. Не случайно одним из наиболее почитаемых римских богов был Терминус — бог границы отцовской земли; общеизвестна магическая и покровительственная роль порога дома в верованиях многих народов и т. д.*

С усложнением механизма культуры простое противопоставление «культурного» (организованного) и «некультурного» (неорганизованного) пространств сменяется иерархией: внутри замкнутого пространства выделяются иерархически более «высокие» его участки. Так, внутри огражденного стеной средневекового города выделяется замкнутое пространство, вмещающее сакральную и государственную власть (слово «выделяется» имеет здесь типологический, а не исторический смысл; исторически процесс шел в противоположном направлении: кремль не выделялся из города, а обрастал городом). Аналогичны красный угол в крестьянской избе, обязательное деление барского особняка XVIII в. на парадные комнаты первого этажа и жилые — второго. Парадные комнаты иначе

* Наименование «экстерьер» имеет смысл для всех случаев совмещения эстетического переживания с внешней поверхностью культурного пространства — когда оно моделирует внешнюю точку зрения на себя. Таков будет импозантный и грозный вид рыцарского замка на скале, рассчитанный на восприятие его врагами или вассалами, фасад дворца, вызывающий восхищение... Такова же природа заботы о виде, который открывается на порт при приближении к нему с моря, и утвердившаяся еще в античности манера украшать гавани статуями, обращенными лицом к входящим в порт кораблям. Когда Гирландайо вызывался расписать внешнюю сторону флорентийских стен фресками, он имел в виду гигантский опыт, имеющий целью указать иностранцу, какой он должен воспринимать Флоренцию. Такова же природа оформления пограничных знаков. В этом смысле Петербург был своеобразным экстерьером императорской России, обращенным к Европе. Несколько особый случай — крестообразный план готических соборов, видный лишь с внешней для людей «позиции Бога», поскольку эта позиция внешнего наблюдателя в данном случае, для человека средневековой культуры, не выносится за ее пределы, а составляет некоторый недоступный людям центр.

обставлены: здесь специализированные как бы для жилья помещения (например, спальни) служат лишь для приемов и праздников, тогда как для жилья реально служат лишь комнаты второго этажа (точно так же в мещанском быту возникает различие между кроватью — украшением парадной комнаты и кроватью, предназначенной для сна). Иерархия культурной значимости различных пространств дополняется иерархией степеней их ценности (зависящей от внутренней структуры данного типа культуры); так выделяются пространства, предназначенные для государственно-политической деятельности, частной жизни и т. д.

Эстетические переживания также отнюдь не равномерно распределяются внутри культурного пространства. Подобно тому как уже на ранних стадиях общественно-исторического развития выделяются особые календарные сроки для эстетических переживаний (например, для праздников, закрепленных за определенными календарными датами; можно напомнить также о еще недавно действовавших запретах рассказывать сказки днем, а в некоторых местах — летом), намечается и пространственное закрепление искусства в определенных участках культурного мира. Периодически повторяющиеся в истории культуры тенденции предельно расширить пространственную сферу искусства, отождествив ее с культурным макрокосмом, или предельно сузить ее (ср. лозунги «вывести искусство на улицу» или замкнуть его в «башне из слоновой кости») вторичны и отражают интерпретацию различными историческими и социальными силами факта пространственной закреплённости искусства в мире культуры.

Типы пересечения эстетического пространства с теми или иными социально вычлененными подпространствами могут быть различными. Так, место эстетических эмоций (одновременно и место сосредоточения произведений искусства) может совмещаться с храмом, дворцом, частным жилищем, сочетаясь с идеями религиозными (ср. стремление сочетать религиозные и эстетические переживания в барочной культуре контрреформации и принципиальное их разделение в системе протестантизма; напомним, что, судя по «Повести временных лет», красота храма и службы была одним из решающих

аргументов для посланцев князя Владимира в пользу «греческой веры», для иконоборцев же «красота» связывается с «язычеством» и, следовательно, подлежит удалению из христианского храма), с политическими представлениями или ценностным приоритетом отдельной личности.

Совмещение высокой социально-ценностной характеристики определенного типа внутреннего культурного пространства с эстетическим его переживанием создает условия для возникновения особого типа интерьера. Возможен и такой случай, когда эстетическое становится в данной системе культуры на столь высокую ступень, что искусство ни с чем, кроме себя самого, совмещаться уже не может. В этом случае мы получаем некоторые типы пространства, исключительно посвященные эстетическим переживаниям, — театр или музей. Не следует думать, что здесь автоматически сказывается специфика театрального искусства, требующая отдельного помещения, — нам прекрасно известны случаи совмещения театра и храма, театра и дворца (например, Эрмитажный театр Екатерины II), домашнего театра (как в городском барском доме, так и в поместье) и, наконец, разнообразных любительских и профессиональных выступлений (как в частной интеллигентской квартире XIX в., так и уже в наше время, например в цехе, госпитале и т. д.), причем во всех этих случаях выступление артиста не в театре ценностно характеризуется выше, чем в обычных театральных условиях. Совмещение музея с храмом, дворцом, библиотекой или частной квартирой тривиально и примеров не требует. Обычные в литературе XVIII в. определения театра как «храма искусств» свидетельствуют, что для высочайшей оценки искусство в этой системе не нуждается в совмещении с посторонними ценностями.

Единство разнородных художественных произведений внутри некоторого замкнутого культурного пространства нельзя рассматривать отдельно от поведения человека, включающегося в этот ансамбль. Выше мы говорили, что типичная структура московского барского особняка подразумевала деление на парадный нижний и жилой верхний этажи, что даже менее притязательный дом среднего помещика

членился на «барскую» и «людскую» половины; в крестьянской избе выделялся красный угол. Но неравномерности жилого пространства соответствовало выделение разных типов поведения, включая походку, жесты, силу голоса и т. п.

В русском дворянском быту первой половины XIX в. строевая служба молодого офицера и не менее тягостная муштра, которую проходили молодые девушки под командой танцмейстера, вырабатывали совершенно особый тип движения, жеста и посадки фигуры*. Создавалась возможность «высокого» и «низкого» стиля жеста, походки, голоса, поведения и, в равной мере, отождествление себя с «высокими» или «низкими» персонажами искусства, что подразумевало определенный тип поступков, высказывавшихся мыслей, определенный стиль речи. Это было лишь частным проявлением более широкого культурного явления: известно, что разные социальные ситуации типа «карнавал», «работа», «нахождение в строю», «на параде», «бал», «дружеская беседа» определяют соответствующие типы поступков и речевого поведения, жеста и мимики. Однако каждая из этих ситуаций связана с определенным культурным пространством и, следовательно, с устойчивыми для данной культуры художественными ансамблями.

Конечно, культурной жизни каждой эпохи присуще некоторое единство, часто усиливаемое вторжением в непосредственную ткань искусства представлений эпохи о себе самой, нормирующих самоописаний. Однако с этих позиций мы видим лишь одну сторону процесса.

* Современный исторический кинематограф, как правило, этого не учитывает: актер надевает мундир офицера XIX в., но не умеет воспроизводить соответствующего стиля движений и поведения. Особенно это заметно в голливудских исторических фильмах. В качестве противоположного примера можно было бы привести французский фильм «Большие маневры», в котором разница движений и посадки фигуры офицеров-кавалеристов (в отдельных случаях несколько утрированная и воспроизводящая уже другой штамп: «опереточная маска лихого кавалериста») и штатских героев входит в систему выразительных средств. Напомним также, как меняются походка и жесты жулика Бартоне, когда он перевоплощается в кавалерийского генерала в «Генерале Делла Ровере» (Росселлини).

Предлагаемый в данной статье вопрос имеет иной характер: нас интересует не то, какие общие черты позволяют отнести некоторые картины, статуи, поэтические тексты, мебель, одежду к явлениям одного стиля, а почему тому или иному стилю свойственно проявляться в различных жанровых феноменах.

Именно *разница* в принципах освоения мира делает разные виды искусств взаимно необходимыми. При этом следует выделить две различные стороны этой проблемы. С одной стороны, разные искусства, по-разному моделируя одни и те же объекты, придают человеческому художественному мышлению необходимую ему объемность, художественный полиглотизм. С другой стороны, каждый вид искусства для полного осознания своей специфики нуждается в наличии других искусств и параллельных художественных языков.

Обобщая, можно утверждать, что каждое свойство того или иного художественного языка определяется отношением его к некоторым, в определенном смысле эквивалентным, свойствам языков других искусств («эквивалентность» в данном случае определяется способностью моделировать один и тот же объект)*. И здесь весьма существенной оказывается проблема влияния: язык живописи влияет на театр, кинематограф — на роман, поэзия — на кинематограф. При этом влияние происходит не только через глаз, руки и мозг художника. Трудности в восприятии далеких (этнически и исторически) видов искусств, как правило, связаны с тем, что мы

* В этой связи интересно указать на некоторые устойчивые соотношения между различными видами искусств. Как показало исследование Е. В. Душечкиной, повествовательным жанрам средневековья была свойственна неподвижность, пространственная и идеологическая стабильность точки зрения повествователя. Душечкина справедливо отметила существование отношения дополнительности между словесным повествованием и живописным произведением: в средние века подвижность точки зрения художника дополняется стабильностью позиции повествователя, а в искусстве нового времени зафиксированность позиции живописца — свободой «точки зрения текста» романа XIX в. (см.: Душечкина Е. Художественная функция чужой речи в Киевском летописании: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Тарту, 1973).

пытаемся освоить их изолированно, вне контекста породившей их культуры. Всякий литературовед знает, сколь меняется впечатление от литературного произведения в зависимости от того, читаем ли мы его в собрании сочинений или в журнале, где увидела свет первая публикация. В одном контексте в произведении подчеркивается то, что отличает его от предшествующих или последующих творений того же автора (то есть место в индивидуальной творческой эволюции), а в другом — соотношение с произведениями других авторов. «Граф Нулин» Пушкина впервые увидел свет в одной обложке с поэмой Баратынского «Бал». В сознании современников они образовывали некоторое единство, для нас сейчас трудно уловимое, так же, как мы не можем без внутреннего сопротивления понять, почему Н. И. Надеждин, подвергший «Графа Нулина» уничтожающей критике, считал эту поэму ультра-романтической. Когда мы обнаруживаем в одной книжке некрасовского «Современника» «Сашу» Некрасова и «Рудина» Тургенева, мы уже можем говорить о взаимодействии в читательском восприятии разножанровых произведений — поэмы и романа. Еще заметнее соотношение разных жанров, когда мы соотносим произведения из художественного и критического отделов журнала.

Отнюдь не любое соединение разно- или одновременных объектов способно вступать в соотношения, складываться в ансамбли. Сочетаемость и несочетаемость предметов искусства в некоторых единых ансамблях — мало изученная, но весьма существенная проблема. Что происходит при включении китайских художественных изделий в культурные ансамбли барокко или произведений искусства Африки — в художественное окружение современного европейца? Очевидно, что перед нами различно закодированные тексты; часть из них ощущается в общей культурной толще как «чужая». Однако между этими «чужими» текстами и их европейским контекстом имеется нечто общее, что позволяет «читать» экзотические тексты с позиции европейского контекста и одновременно трансформировать сам этот контекст, глядя на него как бы с позиции этих экзотических включений. И наконец, возможна некоторая внешняя точка зрения, например исследователя,

чья собственная культура относится к другому времени. С этой позиции разница между составляющими ансамбль элементами отступит на второй план и они легко будут описываться как нечто единое и непротиворечивое.

Представляется, что сказанного достаточно, для того чтобы обосновать необходимость наряду с исследованием отдельных произведений и видов искусств изучать особенности и закономерности реальных ансамблей. Музы ходят хороводом.

Театральный язык и живопись

(К проблеме иконической риторики)

Связь феномена искусства с удвоением реальности неоднократно отмечалась эстетикой. В этом отношении античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка из обведенной тени исполнены глубокого смысла. Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, «как бы» мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения зеркальности для самосознания искусства. Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания. Отражение лица не может быть включено в связи, естественные для отражаемого объекта, — его нельзя касаться или ласкать, — но вполне может включиться в семиотические связи — его можно оскорблять или использовать для магических манипуляций. В этом отношении оно однотипно следам и отпечаткам (например, отпечаткам следов или отпечаткам рук). Колдовские операции, зафиксированные исключительно широким этнографическим материалом разных культур, которые производятся над следом человека, обычно объясняются диффузностью архаического сознания, которое якобы не отличает части от целого и видит в отпечатке следа нечто принципиально тождественное пробежавшему человеку. Можно высказать, однако, несколько иное предположение: именно то, что след, являясь человеком, одновременно им

очевидно не является, то, что он выключен из всей массы обыденно-практических связей, провоцирует включение его в семиотическую ситуацию.

Однако в элементарном факте удвоения некоторого объекта семиотическая ситуация скрыта как чистая возможность. Как правило, она остается неосознанной для наивного сознания, не ориентированного на знаковое восприятие мира. Иное положение складывается, когда происходит двойное удвоение, удвоение удвоения. В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на *механизм удвоения*, то есть делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в изобразительных текстах. В словесных текстах условность отношения содержания к выражению, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации.

Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно — механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. К процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта, — текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического).

Какую роль в этом процессе (особенно на первой его стадии) играет удвоение удвоения, можно обнаружить на примере функции зеркала в определенные моменты развития

изобразительного искусства. Можно сказать, что для некоторых моментов живописи зеркало на полотне выполняло типологически такую же роль, как словесная игра в поэтическом тексте: выявляя условность, лежащую в основе текста, оно делало язык искусства основным объектом внимания аудитории. Двойное удвоение, как правило, удел не всего полотна, а лишь определенной его части. В этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового.

Например, пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощения некоторой константной точки зрения*. Однако в «Венере перед зеркалом» Веласкеса введение зеркала позволяет в пределах общепринятой системы перспективы показать центральную фигуру (Венеру) одновременно с двух точек зрения: зритель видит ее со спины, а в зеркале — ее лицо. Точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и самостоятельной сущности.

В картине Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини» мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны нам на полотне en face, а в отражении — со спины. Однако эффект усложнен здесь, прежде всего, тем, что изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность зеркала трансформирует фигуры, что заостряет внимание на специфике отражения. Делается очевидным, что всякое отражение — одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство

* См.: *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Учен. зап. Таргуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (Труды по знаковым системам. Т. 3); *Успенский Б. А.* К исследованию языка живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970; *Данилова И.* От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины мира. М., 1975.

которого проецируется данный объект. Сферическая и круглая поверхность зеркала подчеркивает плоскостный и прямоугольный характер фигур банкира и его жены, которые как бы нанесены на плоское стекло, помещенное в иллюзорно-трехмерное (иллюзия создается детальной и убедительной трактовкой вещей) пространство комнаты. Система отражения в зеркале фигур и пространственной перспективы направлена перпендикулярно к плоскости картины и выходит за ее пределы. Создается эффект, сходный с тем, который отметил для кинематографии Ян Мукаржовский, анализируя случаи, при которых в кино звуковое пространство выходит за пределы экранного и обладает большей объемностью (таковы, например, случаи, когда на экране показывается экипаж, снятый таким образом, чтобы лошади, располагаясь по оси, перпендикулярной к экрану, на полотно не попадали, то есть сфотографированный камерой, расположенной на месте лошадей; если звук смонтировать так, чтобы воспроизводился топот копыт, то ось звукового пространства расположится как бы в перпендикуляре к экранному). Именно зеркало и отраженная в нем перспектива вскрывают противоречие между плоской природой и объемным характером изображенного на нем мира, то есть природу языка живописи.

Сочетание зеркала и метаструктурных элементов (на полотне изображен художник в тот момент, когда он сам наносит на полотно изображение, в то время как объект его изображения виден зрителю отраженным в зеркале за его спиной) позволило Веласкесу в картине «Фрейлины»* («Менины») сделать предметом наглядного познания самую суть изобразительного языка, его отношение к объекту.

Во всех этих случаях, как и во многих других (ср., например, сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины К. Массейса «Меняла с женой»), зеркало, удваивая то, что до этого было удвоено кистью художника, и, одновременно, вводя на полотно то, что, в силу специфики

* *Foucault M.* Les mots et les choses. Paris, 1966. P. 318-319. Ср. русский текст (без воспроизведения картины Веласкеса): *Фуко М.* Слова и вещи. М., 1977. С. 45-60.

принятого живописного языка, казалось бы, должно находиться за его пределами, как бы отделяло способ изображения от изображенного. Объектом изображения делается способ изображения. Процесс самосознания природы языка, происходящий при этом, живо напоминает аналогичные явления в словесности эпохи барокко.

Приведенные примеры касаются частных случаев, в совокупности своей относящихся к проблемам риторики текста.

Риторика — одна из наиболее традиционных дисциплин филологического цикла — в настоящее время получила новую жизнь. Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику, в короткий срок вызвавшую к жизни обширную научную литературу. Не затрагивая возникающих при этом проблем во всей их полноте, выделим аспект, который нам потребуется при дальнейшем изложении.

Риторическое высказывание, в принятой нами терминологии, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется. Иначе говоря, риторическое высказывание не может быть выражено нериторическим образом. Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания.

В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непередаваемых кодов. Эти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста. В этом втором случае текст предполагает двойное прочтение, например бытовое и символическое. К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков.

Для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участка языков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно

выступает как «естественный» (не-язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного. В барочных храмовых стенных росписях в Чехии можно встретить мотив: ангелочек в рамке. Особенность живописи состоит в том, что рамка имитирует овальное окно, а сидящая на «подоконнике» фигурка свешивает одну ножку, как бы вылезая из рамки. Не помещающаяся внутри композиции ножка — скульптурная. Она приделана к рисунку как продолжение. Таким образом, текст представляет собой живописно-скульптурное сочетание, причем фон за спиной фигуры имитирует синее небо и представляется прорывом в пространство фрески. Выступающая объемная нога разрывает это пространство иным способом и в противоположном направлении. Весь текст построен на игре между реальным и ирреальным пространством и столкновении языков искусств, из которых один представляется «естественным» свойством самого объекта, а другой — искусственным ему подражанием.

Искусство классицизма требовало единства стиля. Барочная смена локальных упорядоченностей представлялась варварством. Весь текст на всем протяжении должен быть равномерно организован и кодироваться единым способом. Это не означает, однако, отказа от риторической структуры. Риторический эффект достигается иными средствами — многослойностью языковой структуры. Наиболее распространенным является случай, когда объект изображения кодируется сначала театральным, а затем уже поэтическим (лирическим), историческим или живописным кодом.

В ряде случаев (это особенно характерно для исторической прозы, пасторальной поэзии и живописи XVIII в.) текст представляет собой прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода. В соответствии с жанром таким посредствующим текстом-кодом может являться сцена из трагедии, комедии или балета. Так, полотно Антуана Куапеля «Амур и Психея» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации XVIII в. Секрет такого сближения не следует искать в биографии живописца, бывшего также активным деятелем театра, поскольку те же закономерности мы

обнаруживаем и у других мастеров той же эпохи, включая Ватто*.

Говоря о «театрализации» живописи определенных эпох, не следует сводить дело к поверхностной метафоре. Вопрос имеет глубокие корни в самой природе театра, с одной стороны, и в сущности «промежуточного кодирования», с другой.

Можно выделить следующие аспекты этой двуединой проблемы.

Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов. Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования. Они, существуя, как бы перестают существовать в системе культуры. Выделение в окружающем мире такого пласта культурно-релевантных явлений — начальный и существенный акт любого семиотического моделирования культуры. Для его осуществления необходимо некоторое первичное кодирование. Оно может реализовываться путем отождествления жизненных ситуаций с мифологическими, а реальных людей — с персонажами мифа или ритуала. На разных этапах культуры таким посредствующим кодом может являться этикет или ритуал («существует то, что имеет эквиваленты в ритуале»), историческое повествование («подлинным бытием обладает то, что будет внесено на скрижали истории»). Однако особенно активен в этом отношении театр, соединяющий ряд названных выше систем.

Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного

* К явлениям живописной риторики относится также более тонкий случай взаимной перекодировки внутри различных жанров и видов изобразительно-живописных текстов. Так, полотна того же А. Куапеля часто просматриваются сквозь призму не только театральной, но и гобеленной техники, живопись Домье сохраняет память о его графике. Это можно было бы сопоставить с подчинением кинокадра структуре средневековой армянской миниатюры в фильме «Цвет граната».

кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII в. в костюмах весталок, Диан, Сафо и мужские портреты à la Тит, Александр Македонский, Марс. То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не неопределенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденных театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем. Такая костюмная стилизация означает, что, для того чтобы отождествиться с тем или иным значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены. Такое кодирование оказывает обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях. Подтверждающие это примеры многочисленны*. В интересующей нас связи любопытно указать на случаи воздействия стилизованного условного костюма портрета на реальную моду. Так, в распространении античной одежды в стиле ампир, *à la grecque* в Петербурге решающую роль сыграли портреты Е.-Л. Виже-Лебрен. Они оказались сильнее правительственных запретов, и Мария Федоровна явилась на интимный ужин 11 марта 1801 г. (последний в жизни Павла Первого!) в запрещенном «античном» платье.

Другим моментом являлся набор сюжетов и связанное с ним представление о живописной тематике. При отборе того, что с точки зрения той или иной культурной системы достойно сделаться объектом изображения, и того, как этот объект должен быть изображен, какой момент или состояние его являются «живописными», существенную роль играет предварительное кодирование его в системе другого художественного языка, чаще всего театрального или литературного.

Существенным моментом выделения «живописной ситуации» является сегментация того потока времени, в который

* *Francastel P. La réalité figurative / Ed. Gonthier. Paris, 1965 (Troisième partie).*

данный объект включен в своем реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных «остановленных» моментов, что характерно для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он отличается от картины и сближается с жизнью непрерывностью и движением, с другой, отличается от жизни и сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты, всякий из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому.

Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительным искусством. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика.

Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тен-

денцией уподобить сценическую жизнь реальной столь же константной оказывается противоположная — уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения. Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра. Например, придворный церемониал создаваемого Наполеоном I императорского двора открыто ориентировался не на преэминентность традиций с разрушенным революцией королевским придворным этикетом, а на нормы изображения французским театром XVIII в. двора римских императоров. В разработке этикета активное участие принимал Тальма. Балет властно вторгнулся в область военного учения, парада. Театральная зрелищность захватывала даже столь чуждую, казалось бы, ей сферу боевой практики. Лермонтов описал чувство зрителей, смотрящих на «сшибку боевую»

Без кроваваго волненья, как на трагический балет.

Если эпоха классицизма резко разграничивала области ритуализованного и практического поведения, то романтизму было свойственно проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу. С одной стороны, упразднялась замкнутая область «высокого» государственного поведения, а с другой, ритуализовалась «средняя» по стилю сфера любовного, дружеского поведения, ситуации типа «общение с природой» или одиночество «среди шумного бала».

Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственно значимыми и даже единственно существующими. В «непоэтические» моменты человек как бы уходил за кулисы и, с точки зрения разыгрываемой на сцене «пьесы жизни», как бы переставал существовать до нового выхода. Так, в сознании романтика эпохи наполеоновских войн боевая жизнь значима и обладает подлинной реальностью (то есть может

стать содержанием разного рода текстов) только как цепь героических, возвышенно-трагических и трогательных сцен. Именно потому производило такое впечатление на читателей изображение войны Стендалем или Толстым, что они переносили сценическую площадку за кулисы, утверждая, что именно там происходит подлинное бытие, а на сцене совершается лишь «как бы существование», мнимая жизнь.

«Подлинной реальностью» обладали не только определенные ситуации, но и свойственные данной эпохе стабильные наборы амплуа. Для того чтобы существовать («am kräftigsten existieren»*, как писал Лафатер Карамзину), человек должен добавить к своему физическому бытию знаковое. Лафатер при этом имел в виду простое удвоение («глаз наш не так устроен, чтобы видеть себя без посредства зеркала», — писал он). В определенные культурные эпохи это достигается отождествлением своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью:

...себе присвоя
 Чужой восторг, чужую грусть,
 Воображаясь героиней
 Своих возлюбленных творцов,
 Кларисой, Юлией, Дельфиной,
 Татьяна в тишине лесов
 Одна с опасной книгой бродит.

Выбор роли сопровождался выбором жеста. Выделялась область «значимых движений» — жестов, в отличие от движений чисто бытовых и не сопряженных ни с каким значением**.

Критика классицизма как «века позы» совсем не означает отказа от жеста, — просто сдвигается область значимого: ритуализация, семантическое содержание перемещаются в те сферы поведения, которые прежде воспринимались как

* «В сильнейшем существовании» (нем.).

** См.: Данилова И. От средних веков к Возрождению: Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 50–51.

полностью внезаповые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрицание жеста делают носителями основных культурных значений, то есть превращаются в жесты. У Лермонтова «все движения» героини «полны выраженья» и «милой простоты» одновременно («милая простота» — отказ от жестовости, но одухотворенность этих движений, их исполненность значения превращает их в жесты нового типа; это можно было бы сопоставить с отказом от системы жеста, выработанного для сцены Каратыгиным, и переходом к «искренним» жестам Мочалова).

...то ли дело

Глаза Олениной моей!
 Какой задумчивый в них гений,
 И сколько детской простоты,
 И столько томных выражений,
 И сколько неги и мечты!..
 Потупит их с улыбкой Леля —
 В них скромных граций торжество;
 Поднимет — ангел Рафаэля
 Так созерцает божество.

Показательно здесь, при демонстративном утверждении «детской простоты» как высшей ценности, введение живописно-театрального кода для истолкования *смысла того*, что без него имеет только физическое бытие: «ангел Рафаэля» — отсылка к «Сикстинской мадонне», известной Пушкину по гравюрам (вероятно, сыграли роль и литературные описания), Лель — «славянский Амур» (здесь, возможно, вообще Амур) — отсылка к живописной и театрально-балетной традиции.

Создается треугольник: реальное поведение человека в данной системе культуры — театр — изобразительные искусства, внутри которого происходит интенсивный обмен символикой и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и другое, выдвигая лозунг «натуральности», наконец, живопись и скульптура активно влияют на театр, определяя систему поз

и движений, и на внехудожественную реальность, поднимая ее до уровня «имеющей значение».

Весьма существенно при этом, что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна. Именно такая двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает ту риторическую ситуацию, в которой заключается мощный источник выработки новых значений.

Риторика — перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой — возможна и на стыке прочих искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Например, сюрреализм в живописи в определенном смысле можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики. Однако именно потому, что сочетание словесного принципа и риторики представляется естественным, нам казалось полезным показать возможность риторического построения вне связи со словом.

Семиотика сцены

В первой сцене «Ромео и Джульетты» слуги обмениваются репликами: «Это вы нам показываете кукиш, синьор?» — «Я просто показываю кукиш, синьор». В чем разница? Дело в том, что в одном случае движение оказывается связанным с определенным значением (в данном случае со значением оскорбления), а во втором оно никакого значения не несет. Движения, несущие определенные значения, называются жестами; сочетания фонем, связанные с фиксированными значениями, — словами, а при более обобщенном подходе можно говорить о знаках — любых средствах выражения, несущих определенные, присущие им значения. Всякое общение между людьми (и не только между людьми), опирающееся на систему знаков, урегулированных в соответствии с определенными правилами, можно определить как языковое. Изучением этих систем и условий общения с их помощью занимается наука семиотика. Поскольку это наука об общении, о передаче сообщений, о понимании и непонимании человеком других людей и себя самого, о формах социально-культурного кодирования, — она имеет глубоко общественный характер.

Искусство — всегда средство познания и общения. Оно ищет истину и выражает ее на своем, присущем ему языке. Язык звукового кино отличается от языка немого кинематографа, а оба они говорят со зрителем иначе, чем балет. Язык искусства не есть нечто внешнее, механически накладываемое на его содержание. Гёте в беседе с Эккерманом сказал: «Раз содержание интересно, оно будет интересно и когда смотришь его на сцене. — Ничего подобного! То, что восхищало вас в книге, быть может, оставит вас совершенно холодным, когда

вы увидите на сцене». Семиотика искусства занимает важное место в общей теории знаковых систем. Семиотика театра — важная и до сих пор еще мало разработанная часть этой сложной проблемы.

Статья не претендует на исчерпывающую полноту исследования. Мы рассмотрим здесь лишь некоторые существенные вопросы семиотики сцены.

Театр вне театра

Все вещи, предметы, с которыми имеет дело человек, функционируют в его мире двояко: одни употребляются непосредственно (воздух нужен потому, что он воздух, пища — потому, что она пища), другие являются заменами чего-то, непосредственно не присутствующего. Так, деньги заменяют стоимость, мундиры указывают на ранг и место человека в определенной социальной структуре, праздничная или будничная одежда — на тип поведения, который человек собирается осуществлять, и на отношение общества к этому типу поведения. Первое употребление является непосредственным (одежда защищает от холода), второе — знаковым (одежда нечто обозначает). Чем выше концентрация социальных связей в данном коллективе, тем большую роль занимают знаковое употребление предметов, знаковые связи, знаковая психология. Герой Достоевского, когда у него пронашиваются подметки, страдает не от холода, а от того, что окружающие видят в этом свидетельство его бедности. Подметки становятся знаком отверженности, незащитности и унижения, что доставляет герою муки, несоизмеримые с физическим страданием от холода.

Поступки людей (и не только людей), осуществляемые в связи с единым планом — сознательной или подсознательной программой, — называются поведением. Поведение также может быть непосредственным (например, трудовое поведение) и знаковым. Уже у животных мы наблюдаем это разделение. В определенных ситуациях осуществляется поведение, имеющее практическое значение (например, добывание пищи); здесь животное совершает действия. В других — оно осуществляет жесты, имеющие символический смысл, то есть выража-

ющие некоторые значения: обнажение клыков у хищников, склонение головы у рогатых копытных означают угрозу и готовность к бою, виляние хвостом у собаки — дружелюбие и ласку. В определенных ситуациях — брачное поведение, воспитание детей, занятие доминирующего положения в стае и др. — знаковое поведение становится основным, складываясь в сложные формы игрового характера.

В быту всех — даже самых архаических — народов мы находим разделение практического и знакового поведения. Область последнего: праздник, игра, общественные и религиозные торжества. Особые одежды, движения, изменение в типе и характере речи, музыка, пение, строгая последовательность жестов и действий приводят к возникновению ритуала.

Известный фольклорист П. Г. Богатырев, изучая народный костюм моравской Словакии, отмечал: «Одной из особенно отчетливо проявляющихся функций костюма является специфическая функция праздничного свадебного костюма, отличающая его от будничной одежды, функция, задачей которой является подчеркнуть праздничность дня. Иногда эта функция развивается в особом направлении и приближается к функции такой одежды, которая одевается специально для костела. Как и священник, одевающий специальную одежду для богослужения, все прихожане одеты в костеле особым образом»*. Особая одежда, особое — празднично-игровое или торжественное — поведение выделяются в особую сферу во времени и в пространстве. За ними закрепляются специальные дни календаря и особо отведенные места. Однако как только сферы практического и ритуального поведения выделились и обособились, между ними начинаются сложные процессы взаимодействия и взаимовлияния. Внутри каждой из обособленных сфер возникает иерархия стилей поведения, оттенков и переходных форм, что создает исключительно сложные и своеобразные системы общественных коммуникаций.

Важной областью взаимодействия практического и ритуального поведения является игра. Хотя игра ассоциируется в

* Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 301.

нашем сознании с отдыхом, психологической и физической разрядкой и забавой, место ее в жизни и воспитании индивида и в культуре общества исключительно велико. Игровое поведение наблюдается у многих животных, а человека оно сопровождает от колыбели до могилы, вплетаясь в многочисленные общественно-психологические процессы. Специфика игрового поведения заключается в его неоднозначности: игра подразумевает одновременную реализацию (а не последовательную смену во времени!) практического и условного (знакового) поведения. Играющий помнит, что он находится не в действительном, а в условно-игровом мире, — он не охотится, а *как бы* охотится, не плавает по морю среди враждебных бурь и туземцев, а *как бы* путешествует. Но одновременно он испытывает эмоции, соответствующие подлинности воображаемых обстоятельств. Формула Пушкина «над вымыслом слезами обольюсь» воссоздает двуединое противоречие этой ситуации (если знаешь, что это «вымысел», то зачем же «обливаться слезами»? — сущность игрового поведения в том, чтобы и знать и не знать одновременно, помнить и забывать, что ситуация вымышленная; отказывать вымыслу в слезах — такое же нарушение игрового переживания, как и вызывать пожарную команду при игре в пожар или лезть на сцену, чтобы защитить Дездемону от Отелло). Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения. Любое выпадение в одноплановую серьезность, когда исчезает «как бы», разрушает игру. Так, дети часто «заигрываются», теряя ощущение условности ситуации: игра в войну превращается в драку «всерьез». Вот эпизод из эпохи пугачевской войны, записанный Пушкиным со слов И. А. Крылова: дети, затеявшие «игру в пугачевщину», «разделились на две стороны, городовую и бунтовскую, и драки были значительные». Возникла уже не игровая, а настоящая вражда. «Жертвой оной чуть было не сделался некто Анчапов». Один из участников игры, «поймав его в одной экспедиции, повесил его кушаком на дереве. — Его отцепил прохожий солдат»*. Противоположный путь разрушения игровой ситуации —

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1940. Т. 9. Кн. 2. С. 492.

неумение или нежелание «забыться», принять ее условные правила. Так, в повести Л. Н. Толстого «Детство» показано, как «взрослое» и однопланово-серьезное поведение Володи разрушает игру: «Снисхождение Володи доставило нам очень мало удовольствия; напротив, его ленивый и скучный вид разрушил все очарование игры. Когда мы сели на землю и, воображая, что плывем на рыбную ловлю, изо всех сил начали грести, Володя сидел сложа руки и в позе, не имеющей ничего схожего с позой рыбака. Я заметил ему это; но он отвечал, что от того, что будем больше или меньше махать руками, мы ничего не выиграем и не проиграем и все же далеко не уедем. Я невольно согласился с ним. Когда, воображая, что я иду на охоту, с палкой на плече, я отправился в лес, Володя лег на спину, закинул руки на голову и сказал мне, что будто бы и он ходил. Такие поступки и слова, охлаждая нас к игре, были крайне неприятны, тем более, что нельзя было в душе не согласиться, что Володя поступает благоразумно.

Я сам знаю, что из палки не только что убить птицу, да и выстрелить никак нельзя. Это игра. Коли так рассуждать, то и на стульях ездить нельзя <...> Если судить по-настоящему, то и игры никакой не будет. А игры не будет, что ж тогда останется?»

Игра создает вокруг человека особый мир многоплановых возможностей и этим стимулирует рост активности. Не случайно игра, в частности спортивные игры, оказывает такое тренировочное воздействие на личность.

Активная природа игры в принципе противоположна разделению на действующих и созерцающих. В игровом пространстве нет аудитории — есть только участники. Известно, что присутствие зрителей разрушает детские игры. Столь же очевидна способность игр активизировать аудиторию и втягивать ее в действие, превращая в соучастников (ср. поведение зрителей на стадионе во время спортивного матча). В этом же смысле показательно различие между статуэткой и игрушкой: первой любуются, вторую вертят в руках, на первую только смотрят — второй отводится активная роль, ей приписывается некоторое поведение, играющий ведет с ней диалог, отвечая и за себя и за нее; статуэтка — некоторое

завершенное сообщение, которое автор направляет аудитории, игрушка — провоцирующий фактор, который должен направить самую аудиторию на путь активной творческой импровизации. Игра — один из механизмов выработки творческого сознания, которое не пассивно следует какой-либо заранее данной программе, а ориентируется в сложном и многоплановом континууме возможностей.

Таким образом, в жизни, развертывающейся за пределами сцены, существуют материалы, из которых строится театральный мир. Не только понятие игры, но и такие, казалось бы, специфически театральные категории, как «роль», «амплуа», «сценарий», применяются к изучению психологии человека в его далекой от театральных стен жизни. Однако сами по себе эти материалы еще не создают театра. Для того чтобы это произошло, их должно коснуться искусство.

Каковы же семиотические механизмы театрального искусства?

Пространство сцены

Искусство театра обладает своим специфическим языком. Только владение этим языком обеспечивает зрителю возможность художественного общения с автором и актерами. Непонятный язык всегда странен (Пушкин в рукописях к «Евгению Онегину» говорил о «странных, новых языках», а древнерусские книжники уподобляли говорящих на непонятных языках немых: «Там же и пещера, тот язык нем и с самоедью сядят на полунощи»^{*}). Когда Лев Толстой, пересматривая все здание современной ему цивилизации, отверг язык оперы как «неестественный», опера тотчас же превратилась в бессмыслицу, и он с основанием писал: «Что так речитативом не говорят и квартетом, ставши в определенном расстоянии, махая руками, не выражают чувств, что так с фольговыми алебардами, в тупфлях, парами нигде, кроме как в театре, не ходят, что никогда так не сердятся, так не умиляются, так не смеются, так не плачут... в этом не может быть никакого

^{*} Перевод: «Там же и пещера; этот не умеющий говорить народ живет на Севере вместе с самоедами».

сомнения»*. Предположение, согласно которому театральное зрелище имеет какой-либо свой условный язык, только если оно нам странно и непонятно, и существует «так просто», вне какой-либо языковой специфики, если оно представляется нам естественным и понятным, — наивно. Ведь и театр кабуки или но представляется японскому зрителю естественным и понятным, а театр Шекспира, бывший для веков европейской культуры образцом естественности, казался Толстому искусственным. Язык театра складывается из национально-культурных традиций, и естественно, что человек, погруженный в ту же культурную традицию, ощущает его специфику в меньшей мере.

Одной из основ театрального языка является специфика художественного пространства сцены. Именно она задает тип и меру театральной условности. Борясь за реалистический театр, театр жизненной правды, Пушкин высказал глубокую мысль о том, что наивное *отождествление* сцены и жизни или простая отмена специфики первой не только не решают задачи, но практически невозможны. В набросках предисловия к «Борису Годунову» он писал: «И классики и романтики основывали свои правила на *правдоподобии*, а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения. Не говоря уже о времени и проч., какое, к черту, может быть правдоподобие 1) в зале, разделенном на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках; 2) язык. Напр., у Лагарпа Филоктет, выслушав тираду Пирра, произносит на чистейшем французском языке: “Увы! я слышу сладкие звуки эллинской речи” и проч. Вспомните древних: их трагические маски, их двойные роли, — все это не есть ли условное неправдоподобие? 3) время, место и проч. и проч.

* Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 30. С. 31. Позиция Л. Н. Толстого в данном случае напоминает отношение Володи из «Детства» к игре: в этом противоречии характерно проявилось колебание Толстого между суровым ригоризмом и позицией, выраженной Федей Протасовым в «Живом труп»: «...не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься».

Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии». Показательно, что «условное неправдоподобие» языка сцены Пушкин отделяет от вопроса подлинной сценической правды, которую он видит в жизненной реальности развития характеров и правдивости речевых характеристик: «Правдоподобие положений и правдивость диалога — вот истинное правило трагедии». Образцом такой правдивости он считал Шекспира (которого Толстой упрекал в злоупотреблении «неестественными событиями и еще более неестественными, не вытекающими из положений лиц, речами»): «Читайте Шекспира, он никогда не боится скомпрометировать своего героя (нарушением условных правил сценического «приличия». — Ю. Л.), он заставляет его говорить с полнейшей непринужденностью, как в жизни, ибо уверен, что в надлежащую минуту и при надлежащих обстоятельствах он найдет для него язык, соответствующий его характеру». Достоин внимания, что именно природу сценического пространства («зала») Пушкин положил в основу «условного неправдоподобия» языка сцены.

Театральное пространство делится на две части: сцену и зрительный зал, между которыми складываются отношения, формирующие некоторые из основных оппозиций театральной семиотики. Во-первых, это противопоставление *существование — несуществование*. Бытие и реальность этих двух частей театра реализуются как бы в двух разных измерениях. С точки зрения зрителя, с момента подъема занавеса и начала пьесы зрительный зал перестает существовать. Все, что находится по эту сторону рампы, исчезает. Его подлинная реальность делается невидимой и уступает место всецело иллюзорной реальности сценического действия. В современном европейском театре это подчеркивается погружением зрительного зала в темноту в момент зажигания света на сцене и наоборот. Если мы представим себе человека, столь далекого от театральной условности, что в момент драматического действия он не только с равным вниманием, но и с помощью одинакового *типа зрения* наблюдает в одно и то же время сцену, движения суфлера в будке, осветителей в ложе, зрителей в зале, видя в этом некоторое единство, то можно будет с полным основанием

сказать, что искусство быть зрителем ему неизвестно. Граница «невидимого» ясно ощущается зрителем, хотя далеко не всегда она так проста, как в привычном нам театре. Так, в японском кукольном театре бунраку кукольники находятся тут же на сцене и физически видимы зрителю. Однако они одеты в черную одежду, являющуюся «знаком невидимости», и публика их «как бы» не видит. Выключенные из художественного пространства сцены, они выпадают из поля *театрального зрения*. Интересно, что, с позиций японских теоретиков бунраку, введение кукольника на сцену оценивается как *усовершенствование*: «Некогда куклу водил один человек, скрытый под сценой и управляющий ею с помощью своих рук так, что публика видела только куклу. Позже конструкция куклы шаг за шагом усовершенствовалась, и в конце концов кукла управляется на сцене тремя людьми (кукольники с ног до головы одеты в черное и называются поэтому “черные люди”)*».

С точки зрения сцены, зрительный зал также не существует: по точному и тонкому замечанию Пушкина, зрители «*будто бы* (курсив мой. — Ю. Л.) невидимы для тех, кто находится на подмостках». Однако «*будто бы*» Пушкина не случайно: невидимость имеет здесь другой, в значительной мере более игровой характер. Достаточно представить себе такой ряд:

текст:	аудитория:
сценическое действие	зритель
книга	читатель
экран	зритель, —

чтобы убедиться, что только в первом случае отделенность пространства зрителя от пространства текста скрывает диалогическую природу их отношений. Только театр требует налично данного, присутствующего в том же времени адресата и воспринимает идущие от него сигналы (молчание, знаки

* *Kawajiri T.* Die Puppenspielkunst in Japan // Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild. Henschelverlag, Berlin, 1965. S. 45.

одобрения или осуждения), соответственно варьируя текст. Именно с этой — диалогической — природой сценического текста связана такая ее черта, как вариативность. Понятие «канонического текста» так же чуждо спектаклю, как и фольклору. Оно заменяется понятием некоторого инварианта, реализуемого в ряде вариантов.

Другая существенная оппозиция: *значимое — незначимое*. Сценическое пространство отличается высокой знаковой насыщенностью — все, что попадает на сцену, получает тенденцию насыщаться дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами. Движение делается жестом, вещь — деталью, несущей значение. Именно эту особенность сцены имел в виду Гёте, когда отвечал на вопрос Эккермана: «Каким должно быть произведение, чтобы быть сценичным?» «Оно должно быть символично, — ответил Гёте. — Это значит, что каждое действие должно быть полно собственного значения и в то же время подготавливать к другому, еще более значительному. Тартюф Мольера является в этом отношении великим образцом»*. Для того чтобы понять мысль Гёте, надо иметь в виду, что слово «символ» он употребляет в том значении, в котором бы мы сказали «знак», отмечая, что поступок, жест и слово на сцене приобретают по отношению к своим аналогам в повседневной жизни дополнительные значения, насыщаются сложными смыслами, позволяющими нам говорить, что они становятся выражениями для сгустка разнообразных содержательных моментов.

Для того чтобы глубокая мысль Гёте сделалась более ясной, процитируем следующую за приведенными нами словами фразу из этой записи: «Вспомните первую сцену — какая в ней экспозиция! Все с самого начала полно значения и возбуждает ожидание еще более важных событий, которые должны последовать». «Полнота значений», о которой говорит Гёте, связана с коренными законами сцены и составляет существенное отличие действий и слов на сцене от действий

* Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., Л., 1934. С. 297–298.

и слов в жизни. Человек, который произносит речи или совершает поступки в жизни, имеет в виду слух и восприятие своего собеседника. Сцена воспроизводит то же поведение, однако природа адресата здесь двойна: речь обращается к другому персонажу на сцене, но на самом деле она адресуется не только ему, но и публике. Участник действия может не знать того, что составляло содержание предшествующей сцены, но публика это знает. Зритель, как и участник действия, не знает будущего хода событий, но, в отличие от него, он знает все предшествующие. Знание зрителя всегда выше, чем персонажа. То, на что участник действия может не обратить внимания, является для зрителя нагруженным значениями знаком. Платок Дездемоны для Отелло — улика ее измены, для партера — символ коварства Яго. В примере Гёте в первом действии комедии Мольера мать главного героя г-жа Пернель, так же ослепленная обманщиком Тартюфом, как и ее сын, вступает в спор со всем домом, защищая ханжу. Оргон в это время на сцене нет. Затем появляется Оргон, и сцена, только что виденная зрителями, как бы проигрывается второй раз, но уже с его, а не г-жи Пернель, участием. Только в третьем действии на сцене появляется сам Тартюф. К этому моменту зрители уже получили о нем полное представление, и каждый его жест и слово становятся для них симптомами лжи и лицемерия. Сцена соблазнения Тартюфом Эльмиры также повторяется дважды. Первой из них Оргон не видит (зрители ее видят), а словесным разоблачениям домашних отказывается верить. Вторую он наблюдает из-под стола: Тартюф пытается соблазнить Эльмиру, думая, что никто их не видит, а между тем он находится под двойным наблюдением: внутри сценического пространства его подстерегает спрятанный муж, а вне рампы находится зрительный зал. Наконец, все это сложное построение получает архитектурное завершение, когда Оргон пересказывает матери то, что видел своими глазами, а она, снова выступая как его двойник, отказывается верить словам и даже глазам Оргона и, в духе фарсового юмора, упрекает сына, что он не дождался более ощутимых свидетельств супружеской измены. Построенное таким образом действие, с одной стороны, выступает как

цепь различных эпизодов (синтагматическое построение), а с другой — как многократное варьирование некоторого ядерного действия (парадигматическое построение). Это и порождает ту «полноту значений», о которой говорил Гёте. Смысл этого ядерного действия — в столкновении ханжества лицемера, ловкими изворотами представляющего черное белым, доверчивой глупости и здравого смысла, разоблачающего плутни. В основе эпизодов лежит тщательно раскрываемый Мольером семантический механизм лжи: Тартюф отрывает слова от их истинного значения, произвольно меняет и выворачивает их смысл. Мольер делает его не тривиальным лгуном и плутом, а ловким и опасным демагогом. Механизм его демагогии Мольер подвергает комическому разоблачению: в пьесе перед глазами зрителя словесные знаки, связанные со своим содержанием условно и, следовательно, допускающие не только информацию, но и дезинформацию, и реальность меняются местами; формула «Не верю словам, ибо вижу глазами» заменяется для Оргона парадоксальным «Не верю глазам, ибо слышу слова». Положение зрителя еще более пикантно: то, что для Оргона реальность, — для зрителя зрелище. Перед ним разворачиваются два сообщения: то, что он видит, с одной стороны, и то, что говорит по этому поводу Тартюф, — с другой. Одновременно он слышит хитросплетенные слова Тартюфа и грубоватые, но истинные слова носителей здравого смысла (прежде всего, служанки Дорины). Столкновение этих разнообразных семиотических стихий создает не только резкий комический эффект, но и ту насыщенность смыслом, которая восхищала Гёте.

Знаковая сгущенность сценической речи по отношению к бытовой не зависит от того, ориентируется ли автор, в силу его принадлежности к тому или иному литературному направлению, на «язык богов» или на точное воспроизведение реального разговора. Это закон сцены. Чеховские «та-ра-ра-бумбия» или реплика о жаре в Африке вызваны стремлением приблизить сценическую речь к реальной, однако совершенно очевидно, что смысловая насыщенность их бесконечно превышает ту, которую аналогичные высказывания имели бы в реальной ситуации.

Знаки бывают различных типов, в зависимости от чего меняется степень их условности. Знаки типа «слово» совершенно условно соединяют некоторое значение с определенным выражением (одно и то же значение в разных языках имеет различное выражение); изобразительные («иконические») знаки соединяют содержание с выражением, обладающим в определенном отношении сходством: содержание «дерево» соединяется с нарисованным образом дерева. Вывеска над булочной, написанная на каком-либо языке, — условный знак, понятный лишь тем, кто владеет этим языком; деревянный «крендель булочной», который «чуть золотится» над входом в лавку, — иконический знак, понятный каждому, кто ел крендель. Здесь мера условности значительно меньше, однако определенный семиотический навык все же необходим: посетитель видит сходную форму, но различные цвета, материал и, главное, функцию. Деревянный крендель служит не для еды, а для оповещения. Наконец, наблюдателю следует уметь пользоваться семантическими фигурами (в данном случае — метонимией): крендель следует «читать» не как сообщение о том, что здесь продаются *только* крендели, а как свидетельство о возможности купить любое булочное изделие. Однако, с точки зрения меры условности, есть еще третий случай. Представим себе не вывеску, а витрину магазина (для ясности случая положим на нее надпись: «Товары с витрины не продаются»). Перед нами сами подлинные вещи, однако они выступают не в своей прямой предметной функции, а в качестве знаков самих себя. Поэтому витрина так легко комбинирует фото- и художественные изображения продаваемых предметов, словесные тексты, цифры и индексы и подлинные реальные вещи — все они выступают в знаковой функции.

Сценическое действие как единство актеров, действующих и совершающих поступки, словесных текстов, ими произносимых, декораций и реквизита, звукового и светового оформления представляет собой текст значительной сложности, использующий знаки разного типа и разной степени условности. Однако тот факт, что сценический мир является знаковым по своей природе, придает ему исключительно важную

черту. Знак по своей сути противоречив: он всегда реален и всегда иллюзорен. Реален он потому, что природа знака материальна; для того чтобы стать знаком, то есть превратиться в социальный факт, значение должно быть реализовано в какой-либо материальной субстанции: ценность — оформиться в виде денежных знаков; мысль — предстать как соединение фонем или букв, выразиться в краске или мраморе; достоинство — облечься в «знаки достоинства»: ордена или мундиры и пр. Иллюзорность знака в том, что он всегда *кажется*, то есть обозначает нечто иное, чем его внешность. К этому следует прибавить, что в сфере искусства многозначность плана содержания резко возрастает. Противоречие между реальностью и иллюзорностью образует то поле семиотических значений, в котором живет каждый художественный текст. Одна из особенностей сценического текста — в разнообразии используемых им языков.

Основа сценического действия — актер, играющий человек, заключенный в пространство сцены. Знаковую природу сценического действия исключительно глубоко раскрыл Аристотель, считая, что «трагедия есть подражание действию», — не само подлинное действие, а воспроизведение его средствами театра: «Подражание действию есть сказание (термин «сказание» введен переводчиками для передачи коренного понятия трагедия у Аристотеля: «рассказывание с помощью поступков и событий»; в традиционной терминологии ближе всего к нему понятие «фабула». — Ю. Л.). В самом деле, сказанием я называю сочетание событий». «Начало и как бы душа трагедии — именно сказание»*. Однако именно этот основной элемент сценического действия получает во время спектакля двойное семиотическое освещение. На сцене разворачивается цепь событий, герои совершают поступки, сцены сменяют друг друга. Внутри себя этот мир живет подлинной, а не знаковой жизнью: каждый актер «верит» в полную реальность как самого себя на сцене, так и своего партнера и действия в

* Текст поэтики Аристотеля цитируется по переводу М. Л. Гаспарова в кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120–122.

целом*. Зритель же находится во власти эстетических, а не реальных переживаний: видя, что один актер на сцене падает мертвым, а другие актеры, реализуя сюжет пьесы, осуществляют естественные в данной ситуации действия — бросаются на помощь, зовут врачей, мстят убийцам, — зритель ведет себя иначе: каковы бы ни были его переживания, он остается неподвижным в кресле. Для людей на сцене совершается событие, для людей в зале событие является знаком самого себя. Как товар на витрине, реальность превращается в сообщение о реальности. Но ведь актер на сцене ведет диалоги в двух разных плоскостях: выраженное общение связывает его с другими участниками действия, а невыраженный молчаливый диалог — с публикой. В обоих случаях он выступает не как пассивный объект наблюдения, а как активный участник коммуникации. Следовательно, его бытие на сцене принципиально двузначно: оно может с равным основанием читаться и как непосредственная реальность, и как реальность, превращенная в знак самой себя. Постоянное колебание между этими крайностями придает спектаклю жизненность, а зрителя из пассивного получателя сообщения превращает в участника того коллективного акта сознания, который вершится в театре.

То же самое можно сказать и о словесной стороне спектакля, которая является одновременно и реальной речью, ориентированной на внетеатральный, нехудожественный разговор, и воспроизведением этой речи средствами театральной условности (речь изображает речь). Как бы ни стремился художник в эпоху, когда язык литературного текста принципиально противопоставлялся бытовому, отделить эти сферы речевой активности, влияние второго на первый оказывалось фатально неизбежным. В этом убеждает изучение рифм и лексики драматургии эпохи классицизма. Одновременно

* Конечно, в предельных случаях возможно и иное: Ганс Вурст в средневековой немецкой драме, «шутовские персоны», включаемые в исторические и библейские пьесы русского театра XVII в., появление режиссера и автора на сцене, сделавшееся после пьесы Пиранделло не столь необычным в театре XX в., нарушают сценическую однородность и обнажают условность действия.

происходило обратное воздействие театра на бытовую речь. И напротив того, как бы ни старался художник-реалист перенести на сцену неизменной стихию внехудожественной устной речи, это всегда не «пересадка ткани», а перевод ее на язык сцены. Интересна запись А. Гольденвейзером слов Л. Н. Толстого: «Раз как-то в столовой внизу шли оживленные разговоры молодежи. Л. Н., который, оказывается, лежал и отдыхал в соседней комнате, потом вышел в столовую и сказал мне: “Я лежал там и слушал ваши разговоры. Они меня интересовали с двух сторон: просто интересно было слушать споры молодых людей, а потом еще с точки зрения драмы. Я слушал и говорил себе: вот как следует писать для сцены. А то один говорит, а другие слушают. Этого никогда не бывает. Надо, чтобы все говорили (одновременно. — Ю. Л.)”»*. Тем интереснее, что при такой творческой ориентации в пьесах Толстого основной текст строится в традиции сцены, а предпринятые Чеховым попытки перенести на сцену алогизм и разорванность устной речи Толстой встретил отрицательно, противопоставив в качестве положительного примера хулимого им же, Толстым, Шекспира. Параллелью здесь может быть соотношение устной и письменной речи в художественной прозе. Писатель не переносит в свой текст устную речь (хотя часто стремится создать иллюзию такого переноса и сам может поддаваться такой иллюзии), а переводит ее на язык письменной речи. Даже ультраавангардистские опыты современных французских прозаиков, отказывающихся от знаков препинания и сознательно разрушающих правильность синтаксиса фразы, не являются автоматической копией устной речи: устная речь, положенная на бумагу, то есть лишенная интонаций, мимики, жеста, вырванная из обязательной для двух собеседников, но отсутствующей у читателей особой «общей памяти», во-первых, сделалась бы полностью непонятной, а во-вторых, отнюдь не была бы «точной», — это была бы не живая устная речь, а ее убитый и ободранный труп, более далекий от образца, чем талантливая и сознательная трансформация ее под пером художника.

* Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 1922. Т. 1. С. 54.

Переставая быть копией и делаясь знаком, сценическая речь насыщается дополнительными сложными значениями, почерпнутыми из культурной памяти сцены и зала.

Предпосылкой сценического зрелища является убеждение зрителя, что определенные законы действительности в пространстве сцены могут сделаться объектом игрового изучения, то есть подвергнуться деформации или отмене. Так, время на сцене может течь быстрее (а в некоторых редких случаях, например у Метерлинка, — медленнее), чем в реальности. Самое приравнивание сценического и реального времени в некоторых эстетических системах (например, в театре классицизма) имеет вторичный характер. Подчинение времени законам сцены делает его объектом исследования. На сцене, как и во всяком замкнутом пространстве ритуала, подчеркиваются семантические координаты пространства. Такие категории, как «верх — низ», «правое — левое», «открытое — закрытое» и пр., приобретают на сцене, даже в наиболее бытовых решениях, повышенное значение. Так, Гёте в «Правилах для актеров» писал: «Актерам, в угоду ложно понимаемой натуральности, никогда не следует играть так, как если бы в театре не было зрителей. Им не следует играть в профиль*, так же как не следует поворачиваться спиной к публике... С правой стороны всегда стоят наиболее почитаемые особы». Интересно, что, подчеркивая моделирующее значение понятия «правый — левый», Гёте имеет в виду точку зрения зрителя. Во внутреннем пространстве сцены, по его мнению, другие законы: «Если я должен подать руку, а по ситуации не требуется, чтобы это была непременно правая рука, то с одинаковым успехом можно подать и левую, ибо на сцене нет ни правого, ни левого».

Семиотическая природа декорации и реквизита делается нам более понятной, если мы сопоставим ее с аналогичными моментами такого, казалось бы, близкого, а на самом деле противопоставленного театру искусства, как кино. Несмотря на то, что и в театральном зале, и в кинематографе перед

* Ср. существующий в ряде живописных традиций запрет изображать центральные фигуры в профиль.

нами зритель (тот, кто смотрит), что зритель этот находится на протяжении всего зрелища в одной и той же фиксированной позиции, отношение их к той эстетической категории, которая в структурной теории искусства называется «точкой зрения», глубоко различно. Театральный зритель сохраняет естественную точку зрения на зрелище, определяемую оптическим отношением его глаза к сцене. На протяжении всего спектакля эта позиция остается неизменной. Между глазом кинозрителя и экранным изображением, напротив, существует посредник — направляемый оператором объектив киноаппарата. Зритель как бы передает ему свою точку зрения. А аппарат подвижен — он может приблизиться к объекту вплотную, отъехать на дальнее расстояние, взглянуть сверху и снизу, посмотреть на героя извне и взглянуть на мир его глазами. В результате план и ракурс становятся активными элементами киновыражения, осуществляя подвижную точку зрения. Разницу между театром и кино можно сравнить с отличием между драмой и романом. Драма также сохраняет «естественную» точку зрения, тогда как между читателем и событием в романе оказывается автор-повествователь, имеющий возможность поставить читателя в любую пространственную, психологическую и прочие позиции по отношению к событию. В результате функции декорации и вещи (реквизита) в кино и театре различны. Вещь в театре никогда не играет самостоятельной роли, она лишь атрибут игры актера, между тем как в кино она может быть и символом, и метафорой, и полноправным действующим лицом. Это, в частности, определяется возможностью снять ее крупным планом, задержать на ней внимание, увеличив число отведенных ее показу кадров, и пр.*

В кинематографе деталь играет, в театре — она обыгрывается. Различно и отношение зрителя к художественному пространству. В кино иллюзорное пространство изображения как бы втягивает зрителя внутрь себя, в театре зритель неизменно находится вне художественного пространства (в этом

* Дело, конечно, коренится не в технических возможностях (театр имеет возможность выделить деталь с помощью освещения), а в первую очередь в поэтике кино.

отношении, как ни парадоксально, кино ближе к фольклорно-балаганным зрелищным представлениям, чем современный городской неэкспериментальный театр). Отсюда значительно более подчеркнутая в театральной декорации маркирующая функция, наиболее ярко выразившаяся в столбах с надписями в шекспировском «Глобусе». Декорация часто берет на себя роль титра в кино или ремарки автора перед текстом драмы. Пушкин дал сценам в «Борисе Годунове» заглавия типа: «Девичье поле. Новодевичий монастырь», «Равнина близ Новгорода-Северского (1604 года, 21 декабря)» или «Корчма на литовской границе». Эти заглавия в такой же мере, как и заглавия глав в романе (например, в «Капитанской дочке»), входят в поэтическую конструкцию текста. Однако на сцене они заменяются изофункциональным знаковым адекватом — декорацией, определяющей место и время действия. Не менее важна и другая функция театральной декорации: вместе с рампой она маркирует границы театрального пространства. Ощущение границы, закрытости художественного пространства в театре значительно сильнее выражено, чем в кино. Это приводит к значительному повышению моделирующей функции. Если кино в своей «естественной» функции тяготеет к тому, чтобы быть воспринятым как документ, эпизод из действительности и требуются специальные художественные усилия для того, чтобы придать ему облик модели жизни как таковой, то театру не менее «естественно» восприниматься именно как воплощение действительности в предельно обобщенном виде и требуются специальные художественные усилия для того, чтобы придать ему вид документальных «сцен из жизни».

Интересным примером столкновения театрального и кинопространства как пространства «моделирующего» и «реального» может служить фильм Висконти «Чувство». Действие фильма совершается в 1840-е гг., во время антиавстрийского восстания в северной Италии. Первые кадры переносят нас в театр на представление «Трубадура» Верди. Кадр построен так, что театральная сцена предстает как замкнутое, отгороженное пространство, пространство условного костюма и театрального жеста (характерна фигура суфлера с книгой,

расположенная *вне* этого пространства). Мир кинодействия (показательно, что персонажи здесь тоже в исторических костюмах и действуют в окружении предметов и в интерьере, резко отличном от современного быта) предстает как реальный, хаотический и запутанный. Театральное же представление выступает как идеальная модель, упорядочивающая и служащая своеобразным кодом к этому миру.

Декорация в театре демонстративно сохраняет свою связь с живописью, в то время как в кино эта связь предельно маскируется. Известное правило Гёте — «сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами». Сошлемся снова на «Чувство» Висконти, — кадр, изображающий Франца на фоне фрески, воспроизводящей театральную сцену (киноизображение воссоздает роспись, воссоздающую театр), изображающую заговорщиков. Бросающийся в глаза контраст художественных языков* лишь подчеркивает, что условность декорации выступает как ключ к запутанному и для него самого неясному душевному состоянию героя.

Текст и код

Отношение текста (сообщения) к коду — одна из основных проблем семиотики, поскольку для того, чтобы сообщение могло быть отправлено и получено, оно должно быть соответствующим образом закодировано и декодировано. Эта очевидная истина весьма усложняется, когда мы говорим о сценическом спектакле. Прежде всего выявляется специфика понятия «текст». Мы, конечно, вправе говорить о том или ином спектакле как о едином тексте. Он отвечает основным признакам этого понятия, поскольку обладает: 1) выраженностью, 2) отграниченностью и 3) единым значением. Материальная выраженность достигается самим фактом постановки**,

* Характерен динамизм поз «неживой» фрески и статуарная неподвижность фигуры живого актера.

** В этом смысле понятие текста не совпадает в драматургии и театре: написанная (напечатанная), но не поставленная пьеса с точки зрения драматургии — полноценный текст, с точки зрения театра —

отграниченность — ясно выраженными признаками начала и конца сообщения во времени и границ его в пространстве. Наконец, совершенно очевидно, что спектакль, являясь на более низких уровнях организации носителем целого ряда отдельных сообщений, одновременно имеет и целостное, интегрированное значение и выполняет некую целостную культурную функцию. И, однако, именно целостность спектакля является весьма сложным вопросом. Ни в одном из видов художественных текстов частные субтексты не обладают столь высокой степенью самостоятельности и интегрированности одновременно. Художественное оформление спектакля — его неотъемлемая, органическая часть, и одновременно оно в ряде случаев может рассматриваться как самостоятельный факт искусства, обладающий признаками отдельного текста. По сути дела, единый текст спектакля складывается, по крайней мере, из трех достаточно самостоятельных субтекстов: словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актерами и режиссером, и текста живописно-музыкального и светового оформления. То, что на высшем уровне эти субтексты складываются в единство, не отменяет того, что процесс кодирования протекает в них различным образом.

Другая сложность состоит в том, что текст спектакля отличается от аналогичного понятия в таких искусствах, как живопись, скульптура или литература. Там мы имеем дело со стабильностью текста, — в театре, напротив, текст напоминает исполнительские и фольклорные тексты тем, что реализуется не в некоей единой, раз навсегда данной форме, а в сумме вариаций вокруг некоторого непосредственно не данного инварианта. Но и с этими вариативными текстами нет полного

это лишь важнейший компонент для создания текста. Для драматурга пьеса может быть сообщением, адресованным читателю. Для театра сообщением может быть только сценическая постановка. Конечно, драматург может совмещать в своем лице и профессионального театрального деятеля, для которого существование текста начинается с момента постановки. Не следует, однако, забывать, что ни Пушкин, ни Грибоедов своих основных пьес на профессиональной сцене не видели.

тождества. Дело в том, что сценический текст образуется в результате столкновения исключительно большого числа факторов, и активное индивидуальное творчество, дестабилизирующее структуру текста, проявляется на многих уровнях и с участием большого числа людей, руководимых неидентичными целями и принципами. В каждом звене создания текста — от автора, режиссера, ведущего актера до статиста и осветителя — осуществляется двойное поведение. С одной стороны, несвобода: автор не свободен по отношению к традиции, вкусам публики, идеям эпохи, режиссер связан замыслом автора, и так далее по нисходящей. Но с другой стороны, в каждом звене подразумевается не только исполнительство, но и партнерство, сотворчество, то есть свобода. В каждом звене — не реализация однозначно заданной программы, а игровой конфликт с не до конца предсказуемым результатом. Это придает, сценическому тексту огромную смысловую емкость. Очень жесткие структуры сочетаются здесь с исключительно гибкими, «плавающими» сочленениями, строгая конструкция — с импровизацией. В результате достигается соединение устойчивости текстовой структуры и резерва варьативности, позволяющего гибко реагировать как на микронизменения внутри построения спектакля, так и на реакцию зала, никогда до конца не детерминированную. Можно отметить, что здесь вступают в силу механизмы, напоминающие те, которые определяют устойчивость живых организмов.

Не менее сложна и своеобразна кодовая система. Во-первых, спектакль кодируется многократно, поскольку в каждом звене, в котором варьируется текст, усложняется и система его кодирования. Наконец, между глобальными контурами художественного языка спектакля и привычными, понятными зрителю формами вполне естествен конфликт, который определяется словом «новаторство». В то время как зритель, казалось бы, пассивно сидит в своем кресле*, в его сознании

* Мнимая пассивность театрального зрителя, заключающаяся в том, что он не лезет на сцену, чтобы спасти Дездемону или Корделию, неоднократно отмечалась. И. Н. Игнатов на этом основании даже пришел к выводу, что театр воспитывает пассивность. По его

происходит подлинная битва между привычным и непривычным, понятным и непонятым, возбуждающим согласие и вызывающим возражения. Процесс передачи сообщения со сцены и декодирования его в сознании аудитории можно было бы определить как две стороны единого процесса коллективного мышления. Процесс передачи — получения сообщения в ходе спектакля следует сопоставить не со считыванием однозначно расшифровываемых знаков в строго предусмотренной последовательности, а со сражением идей, в котором, хотя полководец предусмотрел общий план и многократно прорепетировал сражение в своем уме и на карте, неизбежно то там, то здесь вспыхивают неожиданные стычки, требующие немедленных импровизированных реакций, а окончательный исход никогда не может быть предсказан. Это означает, что система «сцена — зритель» разворачивается по игровой модели.

Однако возникает вопрос: каким образом в этом воистину астрономическом количестве сцеплений идей, которое порождается столкновением таких сложных систем, как спектакль и культурное сознание аудитории, все же возникает ситуация понимания — относительной адекватности передачи и восприятия? Эффект этот достигается, с одной стороны, тем, что и создатели спектакля, и зрители — люди одной историко-культурной эпохи и неизбежно включены в общие социальные, культурные и психологические коды. С другой стороны, театр — одно из наиболее древних и глобальных для мировой культуры искусств. За тысячелетия своего существования он накопил арсенал устойчивых средств, сохраняющихся при любых сценических реформах и в условиях различных форм идейно-художественного сознания. Этот стабильный семиотический каркас является как бы универсальным переводчиком,

мнению, театр приучает человека «довольствоваться ролью зрителя во всех тех случаях, когда для уничтожения человеческого несчастья необходимо активное вмешательство, и, увеличивая пассивность, воспитывает привычки, характеризующиеся девизом: “Не трогайте меня, и я вас не трону”» (*Игнатов И. Н. Театр и зрители. М., 1916. С. 27*). Абсурдность этого мнения не нуждается в доказательстве.

обеспечивающим минимум взаимности. А если к этому добавить, что всякий подлинно художественный текст является своего рода «обучающей машиной», то есть, заключая в себе новый художественный язык, содержит и «самоучитель» этого языка, то процесс превращения уникального текста в общий художественный язык, исключения — в норму, творения гения — в общенациональное достояние культуры перестанет нас изумлять.

«Условность» и «естественность»

Существует представление, что понятие знаковой природы распространяется только на условный театр и неприменимо к реалистическому. С этим согласиться нельзя. Понятия естественности и условности изображения лежат в другой плоскости, чем понятие знаковости. Как мы уже отмечали, знаки могут строиться по принципу подобия обозначаемым предметам или быть условными*. Однако когда мы говорим об условности в искусстве, мы фактически имеем в виду нечто иное: ориентацию того или иного художественного направления на определенный тип отношения текста к реальности. Так, Толстой считал, что «речитативом не говорят», и говорил о его неестественности. Но Толстой, который, по собственному признанию, «прочел всего Руссо, все двадцать томов, включая «Музыкальный словарь»**», конечно, помнил, что именно речитатив был центральным пунктом в борьбе Руссо за естественность в опере. В «Музыкальном словаре» Руссо писал, что речитатив — это «манера пения, наиболее приближенная к речи»***. Одновременно тот же Руссо в «Опыте о происхождении языков» утверждал, что мелодия пригодна для естест-

* Строго говоря, подобие не исключает, а подразумевает условность, так как правила принятой в реалистической живописи после Ренессанса перспективы являются условной системой передачи трехмерного объекта на двухмерной плоскости рисунка. См.: *Философская энциклопедия*. М., 1970. Т. 5. С. 287—288.

** Толстой в воспоминаниях современников. М., 1960. Т. 2. С. 154.

*** *Rousseau J.-J. Oeuvres complètes*. Paris, MDCCCXXV. Т. XIV. P. 217.

венного изображения, а гармония — нет: «Что может значить гармония? Что может быть общего между аккордами и нашими страстями?»

Нетрудно заметить, что все эти высказывания получают смысл только в контексте определенных эстетических воззрений, в перспективе какой-либо традиции, каких-либо культурных установок, а не сами по себе. В первую очередь здесь играет роль отношение к предшествующему художественному опыту. Когда мы имеем дело с художественными текстами далекой от нас цивилизации, то, с одной стороны, мы оказываемся полностью лишенными возможности сказать, представляются ли они носителям создавшей их культуры «естественными» или далекими от естественности, а с другой, перенося их в контекст нашей культуры, мы склонны обычно трактовать их как условные. Например, восточный театр или африканская скульптура кажутся европейскому зрителю демонстративно условными.

Противопоставление это можно сравнить с такой фундаментальной для словесного искусства оппозицией, как *поэзия* — *проза*. Точно так же речь идет о коренном структурном противопоставлении, точно так же ни о каком тексте вне отношения к декодирующей его культурной традиции нельзя сказать, следует ли его отнести к стихам или к прозе, точно так же противопоставление это нейтрально по отношению к понятию реализма, художественной правды и близости к действительности. Параллель эта, видимо, имеется в виду, когда сценические языки, ориентированные на условность, с определенной долей метафоризма, именуют поэтическими, а противоположные им — сценической прозой. Очевидно, что и то и другое понятие не должно пониматься как оценочное.

Театр, ориентированный на «театральность», обнаруживает ряд типологических параллелей с поэзией (не случайно эпохи расцвета того и другого вписываются, как правило, в общий культурный контекст), а ориентация сцены на «антитеатральность» обнаруживает типологическое сходство с прозой. Следовательно, сама постановка вопроса «лучше или хуже», «ближе к действительности или дальше от нее» не

может здесь иметь места*. В равной мере стремление к театральности или отказ от нее меняют тип сценической семиотики, но не повышают или понижают ее уровень.

Воздействие на зрителя (театральная прагматика)

Семиотический акт — это не только передача некоторого сообщения от отправителя к получателю, его нельзя представить себе в виде перекладки конверта из одного ящика в другой. Это сложный процесс, в ходе которого «ящики» и «конверт» перестраиваются, трансформируются, взаимодействуют. Это живой, пульсирующий процесс, в ходе которого все компоненты находятся в состоянии сложного конфликта, обнаруживая устойчивость и изменчивость, понимание и непонимание. Процесс взаимодействия текста и адресата называется прагматикой. Это наиболее сложная и наименее изученная область семиотики. Применительно к сцене она, в значительной мере, возвращает нас к старому вопросу: полезен или вреден театр? С одной стороны, полезность его как социальной и культурной школы зрителя подтверждена всей его историей, с другой — просматривая историю мирового театра, видишь перед собой огромное количество преступных героев, сцены жестокости, от которых нельзя не прийти в смущение. Не вреден ли театр? Несмотря на попытки Аристотеля с помощью теории катарсиса отвести это обвинение, оно не раз звучало в последующей истории культуры, высказанное с убедительным красноречием. Руссо, который со смелостью гения не боялся высказывать мысли, идущие вразрез с общей традицией, в сочинении «Ж.-Ж. Руссо, гражданин Женевы, г-ну Д'Аламберу» прямо утверждал вред театра: «Я сомневаюсь в том, чтобы человек, которому заранее рассказали кратко о преступлениях Меден или Федры, не испытывал

* Конечно, в процессе острых эстетических и идейных конфликтов часто допускались утверждения, отвергавшие определенные роды искусства как таковые (поэзию, балет и др.) и доказывавшие их принципиальную противоположность художественной правде. На деле всегда оказывалось, что отвергается определенный вид поэзии или балета.

более сильной ненависти к ним в начале пьесы, чем по окончании ее; а если это подозрение справедливо, то что же следует думать о пресловутом воздействии театра? <...> Что мы узнаем из "Меден"? До каких злодеяний неистовая ревность может довести злобную и извращенную мать? Посмотрите большинство пьес французского театра: почти во всех чудовищные герои и ужасные злодеяния, помогающие, если угодно, придать интерес пьесам и доставить упражнение добродетелям, но безусловно опасные уже тем, что они приучают глаза людей к созерцанию ужасов, которых им не следовало бы и знать, и преступлений, которые они вовсе не должны считать возможными. Нельзя даже сказать, чтобы убийство и отцеубийство всегда изображались в них отвратительными. В силу каких-то соображений их представляют дозволенными или простительными. Трудно не простить Федру, совершающую кровосмешение и проливающую кровь невинной жертвы; Сифакс, отравляющий свою жену, младший Гораций, закалывающий свою сестру, Агамемнон, приносящий в жертву свою дочь, Орест, удушающий свою мать, остаются персонажами, внушающими интерес»*.

Те же обвинения, которые Руссо выдвинул против античного и французского театра, Л. Н. Толстой предъявил Шекспиру.

Однако только в пределах просветительской психологии и теории поведения можно полагать, что достаточно увидеть преступление на сцене, чтобы сделаться преступником, или добродетель на полотне — для нравственного исправления.

Социопсихологические исследования приводят к выводу, что совершению преступления должно предшествовать изменение личности и установки поведения человека, и есть все основания полагать, что театр (и шире — всякое искусство) работает в прямо противоположном направлении. Говоря в самом общем виде, психология преступления заключается в превращении другого человека в объект, то есть в отказе ему в праве быть самостоятельным и активным участником коммуникации. При всем различии идей и обстоятельств, как для

* Жан-Жак Руссо об искусстве. М., Л., 1959. С. 127—136.

нацистского преступника уничтожение заключенных есть мероприятие, то есть деятельность, направленная на безликий объект, так и для Раскольникова старуха процентщица — объект, деталь в цепи его рассуждений, а не личность, с которой возможно общение. Даже когда склонный к садизму убийца наслаждается криками и мучениями жертвы, она психологически не становится для него партнером в коммуникации. Напротив, извращение в том и состоит, чтобы превратить живого человека в объект. Не случайно это часто оказывается со стороны преступника компенсацией за собственную обезличенность. Вопреки романтической традиции, преступники, как правило, не яркие и сильные личности, а обезличенные существа, стремящиеся в акте преступления обменять свою позицию объекта общественных отношений на роль носителя власти, обращающего другого в объект. Итак, психологической основой преступления в интересующем нас аспекте является разрушение коммуникации. Психология зрителя исключает такую ситуацию: в силу постоянного диалога, идущего между сценой и залом, жертва изображенного на сцене преступления, являясь объектом для сценического преступника, для зрителя выступает как субъект, участник общения. Зритель включает ее в свой диалог со сценой, и это исключает образование в его душе преступного психологического комплекса. Не «моральные хвостики» (выражение Добролюбова) и не реплики под занавес, в которых

Всегда наказан был порок,
Добру достойный был венок, —

а включение зрителя в систему коллективного сознания, подразумевающую взгляд на *другого* как на партнера в коммуникации, субъект, а не вещь, делает театр школой общественной морали.

Семиотический ансамбль

Одна из особенностей сценической семиотики заключается в установке на ансамбль. Всякий художественный текст в той или иной мере семиотически не однороден, но только в театре (и в меньшей мере — в кинематографе) понятие

«ансамбля» превращается в один из ведущих конструктивных принципов. Он заключается в принципиальной установке на разнородность средств художественной выразительности. Это, в частности, объясняет, почему античный и народный театр, хранящий живые связи с ритуалом, сохраняет для сцены до наших дней значение художественного идеала. Древнегреческая сцена, как и всякое отшлифованное народной традицией искусство, создала исключительное равновесие противоположных художественных языков. Соединение всех известных античности искусств — от архитектуры до поэзии и музыки, условность знакового языка, доведенная до неподвижной маски, и движений, превращенных в ритуализованный язык жестов, и изобразительность, которая произвела бы на современного зрителя характер самого грубого натурализма; соединение авторского текста и актерской импровизации, традиции и ее нарушения, мифологического сюжета и индивидуального поэтического гения — все это делало древнегреческую сцену своего рода идеальным воплощением принципа ансамбля.

В теории ансамбля большое значение имеет сочетание двух различных типов знаковых систем: опирающейся на систему отдельных, отграниченных друг от друга (дискретных) знаков и на такую, где отграничить один знак от другого трудно или невозможно (само существование уровня отдельных знаков неочевидно), а носителем значения является текст как таковой. В такой (недискретной) системе весь текст выступает в качестве некоторого сложно построенного знака. Словесная часть спектакля тяготеет к дискретной передаче значений, игровая — к недискретной. Эта исходная «естественная» ориентация подвергается в дальнейшем усложнению: элементы словесного текста, переплетаясь как друг с другом, так и с пластическими деталями спектакля, теряют свою смысловую отдельность и спаиваются в недискретное целое, выступая в качестве носителя сверхзначений. Одновременно в недискретных текстовых образованиях спектакля могут образовываться сгустки повышенной значимости. Например, система движений и мимики актера, конечно, несет значения. Однако в современном безусловном театре в результате ориентации

на бытовую мимику* элементы эти переходят из одного состояния в другое без перерывов и остановок. Но и типовые мимические маски, жесты и позы не могут быть изгнаны до конца. В равной мере и общая сценическая композиция движется в напряжении между двумя полюсами: ориентацией на подражание композиционной «неорганизованности» реальной бытовой сцены и композиционной продуманности живописного полотна (ср. нарастание этой тенденции в «Ревизоре» по мере приближения к финальной немой сцене). Если мы обратимся к относительно недавней истории театра, то убедимся, в какой большой степени мимика и жест ориентировались на стабильные, дискретные формы выражения. Постоянный жест с постоянным значением, стабильные типы грима, символические мимические приемы выражения душевных состояний вносили в игру дискретные моменты. На этой стадии живопись и скульптура оказываются средствами кодирования актерской игры. Однако взаимное переплетение языков идет еще дальше: физическая дискретность тех или иных элементов не всегда препятствует иллюзии непрерывности (ср. иллюзорную непрерывность действия на экране, возникающую в результате быстрого движения дискретных единиц — кадров ленты). Так, например, театр масок (античный, японский но, комедия дель арте и др.) создает конфликт между недискретной динамикой движений актера и неподвижностью маски. Однако было бы заблуждением думать, что зрители всегда в этом случае лишены иллюзии мимики и лицо-маска сохраняет для них всегда неизменное выражение. Напомним широко известные в кинематографии опыты Кулешова, который монтировал один и тот же неизменный кадр (лицо Мозжухина) с различными кадрами (танцующий ребенок, детский гробик, дымящаяся тарелка супа и др.) и добивался иллюзии изменения мимики на лице актера. Возможность такого

* Ср. в письме Чехова к О. Книппер от 2 января 1900 г.: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, то есть не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией... Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи».

взаимодействия подвижного и неподвижного, маски и контекста лучше всего иллюстрирует главное свойство сценического ансамбля: единство разного и разнообразие в едином.

Все виды искусства связаны с проблемами художественного общения, то есть с семиотикой. Однако немногие из них затрагивают столь разнообразные и многогранные ее аспекты. От грима и мимики до норм поведения зрителя в зале, от театральной кассы до ритуализованной «театральной атмосферы» — в театре все семиотика. Виды ее столь сложны и разнообразны, что сцену с полным основанием можно назвать энциклопедией семиотики.

IV

ТЕКСТЫ ПОВЕДЕНИЯ

Статьи настоящего раздела впервые были опубликованы в следующих изданиях:

О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры // Тезисы докл. IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17–24 авг. 1970 г. Тарту, 1970. С. 98–101.

Об оппозиции «честь — слава» в светских текстах киевского периода // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 100–112. (= Труды по знаковым системам. Т. 3).

Еще раз о понятиях «честь — слава» в светских текстах киевского периода // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 469–474. (= Труды по знаковым системам. Т. 5).

«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 513. С. 3–16. (= Труды по рус. и слав. филологии Т. 32: Литературоведение: Проблемы лит. типологии и ист. преемственности).

Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 65–89. (= Труды по знаковым системам. Т. 8).

Устная речь в историко-культурной перспективе // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1978. Вып. 422. С. 113–121. (= Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; Вып. 1).

К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1979. Вып. 481. С. 107–120. (= Семантика устной речи: Лингв. семантика и семиотика; Вып. 2).

О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры

1. В этнографии и социологии после работ Леви-Строса утвердилось определение культуры как системы дополнительных ограничений, накладываемых на естественное поведение человека. Так, например, половое влечение как потребность принадлежит природе, но после того, как оно подчиняется дополнительным запретам (запреты на родство, место и время, по принципу наличия — отсутствия церковной или юридической санкции и пр.), природная функция уступает культурной.

2. С психологической точки зрения, сфера ограничений, накладываемых на поведение типом культуры, может быть разделена на две области: регулируемую *стыдом* и регулируемую *страхом*. В определенном смысле это может быть сведено к тривиальному различию юридических и моральных норм поведения. Однако такое отождествление объясняет далеко не все.

3. Выделение в коллективе группы, организуемой стыдом, и группы, организуемой страхом, совпадает с делением «мы — они». Характер ограничений, накладываемых на «нас» и на «них», в этом смысле глубоко отличен. Культурное «мы» — это коллектив, внутри которого действуют нормы стыда и чести. Страх и принуждение определяют наше отношение к «другим». Возникновение обычая дуэли, полковых судов чести в дворянской среде, студенческого общественного мнения (отказ подавать руку), писательских судов, врачебных судов в разночинной среде, стремление внутри «своей» среды руководствоваться этими нормами и не прибегать к услугам суда,

закона, полиции, государства — свидетельства различных типов стремления применять внутри «своего» коллектива нормы стыда, а не страха.

4. Именно в этой области классовые характеристики культуры проявляются особенно резко: если дворянский коллектив XVIII в., в идеале, внутри себя организуется нормами чести, нарушение которых *стыдно*, то по отношению к внешнему коллективу крестьян он навязывает запреты страха. Однако и крестьянский мир внутри себя организуется стыдом. По отношению к барину допустимы действия, которые внутри крестьянского мира считаются стыдными. Здесь допускается обращение к внешней силе («царь», «начальство»). «Честь» предполагает решение всех вопросов внутренними силами коллектива (ср. отношение к «ябеде» в школьном коллективе).

5. Описания, основанные на выделении норм, нарушение которых в данном коллективе стыдно, и тех, выполнение которых диктуется страхом, могут стать удобной основой для типологических классификаций культур.

6. Соотношения этих двух типов нормирования поведения человека в коллективе могут существенно варьироваться. Однако наличие обоих и их различие, видимо, существенно необходимо для механизма культуры. Можно гипотетически выделить три этапа в их историческом соотношении:

а) На самой ранней стадии функционирования человеческого коллектива для его организации потребовался механизм, отличный от существующих в животном мире. Поскольку механизм страха прекрасно известен в животном мире, а стыда является специфически человеческим, именно этот последний лег в основу регулирования первых человеческих — уже культурных — запретов. Это были нормы реализации физиологических потребностей, — бесспорно, наиболее древний пласт в системе культурных запретов. Превращение физиологии в культуру регулируется стыдом.

б) В момент возникновения государства и враждующих социальных групп общественная доминанта переместилась: человек начал определяться как «политическое животное» и основным психологическим механизмом культуры сделался страх. Стыд регулировал то, что было общим для всех людей,

а страх определял их спецификацию относительно государства, то есть именно то, что на этом этапе казалось культурно доминирующим.

в) Третий этап: возникновение на фоне общегосударственной организации коллектива более частных групп — от самоорганизации классов до родственных, соседских, профессиональных, цеховых, сословных корпораций. Каждая из этих групп рассматривает себя как единицу с более высокой организацией, чем та, которая регулирует поведение всех остальных людей. Регулирование стыдом начинает восприниматься как показатель высшей организации.

Следует подчеркнуть, что названные три этапа, скорее всего, имеют логико-эвристический смысл, поскольку реальное протекание исторических процессов, бесспорно, шло и более сложными, и бесконечно более многообразными путями.

7. На третьем этапе между сферами стыда и страха складывается отношение дополнительности. Подразумевается, что тот, кто подвержен стыду, не подвержен страху, и наоборот. При этом распределение сфер динамично и составляет предмет взаимной борьбы. Так, дворянская культура России XVIII в. будет жить в обстановке взаимного напряжения двух систем: с точки зрения одной, каждый дворянин — подданный, принадлежащий к «ним», поведение которого регулируется страхом. С другой — он член «благородного корпуса шляхетства», входит в его коллективное «мы» и признает лишь законы стыда. Соотношение этих сфер таково: область «стыда» стремится стать единственным регулятором поведения, утверждая себя именно в тех проявлениях, которые подразумевают, что *испытывать страх стыдно*. С этим связана корпоративная роль дуэли, обязательность военной храбрости, абсолютная ценность смелости как таковой (ср. бесцельность гибели кн. Андрея в «Войне и мире», его жажду жизни и доминирующую над всем невозможность уступить страху: «Стыдно, господин офицер!» «Страх... стыда»*, который приводит Ленского к барьеру). Область «страха» в отношении к дворянину XVIII в. держится более пассивно.

* Страх стыда — высшая форма отрицания страха.

Это определяется сословной солидарностью правительства с дворянством, вследствие чего деспотическая сущность самодержавия в отношении к дворянству проявлялась в смягченном виде. Практически это проявлялось в непоследовательности, с которой правительство боролось с дуэлями, допускало функционирование законов чести наряду с юридическими нормами.

8. Дополнительность отношений между «стыдом» и «страхом» как психологическими механизмами культуры позволяет строить типологические описания от систем, в которых гипертрофия области «страха» приводит к исчезновению сферы стыда (ср. «Анналы» Тацита, «Страх и отчаяние Третьей империи» Брехта), до таких, в которых стыд является единственным регулятором запретов.

Особое культурное значение приобретают описания поведения, воспринимаемых как «бесстрашное» или «бесстыдное». В последнем случае следует выделить «бесстыдное» поведение с внешней точки зрения (например, русские нигилисты середины XIX в., исторически утверждая новый тип морали, воспринимались как нарушители норм стыда) или с собственной — представителей данной группы (кинники, хиппи).

Об оппозиции, «честь» — «слава» в светских текстах киевского периода

Внимание читателя в «Слове о полку Игореве» привлекают конструкции типа «ищучи себе чти, а князю славъ». В сознании современного читателя «честь» и «слава», скорее всего, синонимы. Сталкиваясь с тем, что в древнерусских текстах существуют устойчивые словосочетания типа:

«Принимше от Бога на поганяя победу славою и честью великою» (Ипатьевская летопись 1686 г.) — или: «Ни чти, ни славы земныя искал есмь»*, современный читатель, а порой и исследователь, склонен видеть в ней только тавтологический повтор типа: «А въстона бо, братие, Киев тугою, а Чернигов напастьми» или:

Тоска разліяся по Русской земли;
Печаль жирна тече средь земли Рускыи.

Конечно, в данном случае мы имеем дело с обнаженным приемом параллелизма. Однако сам этот параллелизм подразумевает уравнивание в художественной конструкции элементов, не равных вне ее (характерны замена слова «тоска» на синоним «печаль» — неравенство на фонологическом уровне — и изменение порядка слов в случае «по Русской земли» — «средь земли Рускыи»)** . Анализ убеждает нас, что «честь»

* Кирилла Туровского слово душеполезно о хромце и слепце // Исторические чтения. 1855. Т. 2. С. 140–153.

** См.: Лихачев Д. С. Стилистическая симметрия в древнерусской литературе // Проблемы современной филологии. Сб. статей к 70-летию акад. В. В. Виноградова. М., 1956; ср. также Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 168–176.

и «слава» в системе идеологических терминов раннего русского феодализма отнюдь не были синонимами. Мы не можем привести светского текста той поры, в котором они были бы взаимозаменяемы, сочетались бы с одинаковым идейно-терминологическим окружением.

Понятие чести было чрезвычайно существенным для феодальной эпохи. «Честь» и «слава» вместе характеризуют определенную группу персонажей. Это не есть свойства, которые могут характеризовать любого человека, независимо от его социальной принадлежности. Они являются атрибутом определенной социальной категории в определенном социальном контексте и противостоят их отсутствию у других социальных групп.

Важным свойством этого атрибута (он включает «честь» и «славу» одновременно и не имеет для себя специального термина) является определенная степень отчуждения оппозиции «ценное — неценное» от реально-вещественных и материальных выгод.

Феодальное общество отмечено парциальностью и отчужденностью. Стремление к дробным классификациям и высокой семиотичности пронизывает его насквозь. И в данном случае мы можем констатировать возникновение этого типа отношений, когда проявляется тенденция:

1) рассматривать материальные выгоды, связанные с особым социальным положением, не сами по себе, а в качестве знаков этого положения;

2) иерархически дробить этот вид знаковых отношений на подгруппы, соответствующие делению феодального общества.

Поскольку происходит отчуждение реального результата того или иного действия от его значения в семиотике феодальной чести, то возникает возможность того, что одно и то же действие — например, нанесение ущерба — может рассматриваться как незначительное, если учитываются его реальные последствия, и тяжелое, если оно воспринимается как знак бесчестия. В этом смысле показательно, что эволюция раннего русского феодального права идет именно в том направлении, которое рассматривает ущерб-бесчестие (знак) в качестве значительно более тяжкого преступления, чем фактический вред.

В договорах русских с греками бесчестие, с одной стороны, и увечие, боль, телесное повреждение, с другой, еще не отделены: «Аще ли ударить мечем или бьеть кацем, любо сосудом, за то ударение или бьенье да вдаст литр 5 сребра по закону Русскому»*. Здесь удар мечом, причиняющий увечие, и чашей (бесчестие) еще не отделены друг от друга. Но уже в «Русской правде» выделяется группа преступлений, наносящих не фактический, а «знаковый» ущерб. Так, в ранней (так называемой краткой) редакции «Русской правды» особо оговаривается пеня за причиняющие бесчестие удары не-оружием или необнаженным оружием: мечом в ножнах, плашмя или рукоятью.

«Аще ли кто кого ударит батогом, любо жердью, любо пястью, или чашей, или рогом, или тылеснию, то 12 гривне <...>. Аще кто утнеть мечем, а не вынем его, любо рукоятью, то 12 гривне за обиду»**. Показательно, что те же 12 гривен взыскиваются, если «холоп ударить свободна мужа»***, — случай явного вознаграждения не за увечие, а за ущерб чести.

В «пространной» редакции «Русской правды» происходит дальнейшее углубление вопроса: убийство без бесчестящих обстоятельств — открытое и явное решение спора силой («Оже будет убил или в сваде или в пиру явленно») наказывается легко, так как, видимо, почти не считается преступлением. Одновременно бесчестие считается столь тяжким ущербом, что пострадавшему не возбраняется ответить на него ударом меча («не терпя ли противу тому ударить мечемъ, то вины ему в томъ нетуть»****), хотя очевидно, что не знаковый, а фактический ущерб, который наносился при ударе чашею, «тылеснию» или необнаженным оружием («аще кто ударить мечемъ, не вынез его, или рукоятю»), был значительно меньше, чем от подобной «обороны».

* Цит. по: *Памятники русского права.* / Сост. доц. А. А. Зимин. М., 1952. Вып. 1: Памятники права Киевского государства X–XII в. С. 7.

** Там же. С. 77.

*** Там же. С. 78.

**** Там же. С. 110.

Сделанные наблюдения подтверждают то общее положение, что средневековое общество было обществом высокой знаковости — отделение реальной сущности явлений от их знаковой сущности лежало в основе его мирозерцания. С этим, в частности, связано характерное явление, согласно которому та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал. И бой, и охота, и дипломатия — шире, управление вообще, — и искусство требовали ритуала*. Победить не по правилам на официальной шкале ценностей средневекового мира котировалось ниже, чем погибнуть, выполнив требования рыцарского или агнографического ритуала.

Мир высокой знаковости воспринимался одновременно как социально организованный. Это был иерархический мир феодализма. Он принципиально охватывал не всех людей своего времени, а определенную — избранную — часть. Остальные находились вне классификации и как бы не существовали.

Понятие «слава — честь» присуще было в феодальном мире лишь той части общества, которая признавалась имеющей социальную ценность. Однако внутри феодализма существовала иерархия, грубо сводимая к антитезе «феодал-вассал» ↔ «феодал-сюзерен». Соответственно противопоставлялись и понятия «слава» и «честь», которые никогда не употреблялись как взаимозаменяющие друг друга синонимы. «Честь» и «слава» обозначают отличие, знак социального достоинства данного члена коллектива, но природа их различна. «Честь» — атрибут младшего феодала. Ее получают от старшего на иерархической лестнице, и она всегда имеет материальное выражение. Так, для того чтобы добыча, захваченная на поле

* О значении ритуала в средневековой литературе см.: *Лихачев Д. С. Литературный этикет русского средневековья // Poetics. Poetyka. Поэтика. Warszawa, 1961; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 84–109.*

боя, стала знаком чести, ее надо отдать сюзерену, а потом получить от него как признание своих воинских заслуг. Собрав от вассалов их добычу и «наградив» их же потом ею, старший феодал превращает захваченные вещи в знаки. Честь подразумевает наличие награды, которая есть ее материальный знак. Это может быть доля в добыче, которую обязательно надо получить во избежание бесчестия, хотя стремление обнажить знаковую природу этих выгод часто приводит к тому, что сразу после получения захваченные ценности могут (а по ритуалу — должны) быть брошены, растоптаны или иным способом уничтожены.

Показательно, что Гоголь, тонко чувствующий дух рыцарского времени, подчеркнул именно эту черту — стремление к богатой добыче, которая ценна не сама по себе, а как знак доблести: ее надо захватить, чтобы затем, разрушив ее вещную ценность (раздарив, пропив, любым способом уничтожив), подчеркнуть ценность знаковую. Характерный прием — использование дорогой (по вещной ценности) добычи в функции дешевых и очень дешевых предметов. Пересказывая цитату из «Слова о полку Игореве», Гоголь подчеркивает, что запорожцы «не раз драли на онучи дорогие паволоки и оксамиты»*.

Приведем примеры употребления термина «честь».

В «Повести временных лет»: «Приемше от князя (...) своего честь ли дары ти мыслять о главѣ князя своего на погубленье. Горьше суть бѣсовъ таковни, якоже Блудь преда князя своего и *примъ от него чьти многи*, се бо бѣс повинень крови той»**. В этой цитате «принять честь» воспринимается как синоним вступления в отношения вассалитета. Принятие чести обязывает к служению и верности. Интересно, что в «Повести временных лет» отношения бога и Адама строятся по схеме: старший и младший феодал. Адам принимает от бога честь, материальным знаком которой является подчинение ему всех животных: «И покори Богъ Адаму звѣри и скоты и

* Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [В 14 т. М.], 1937. Т. 2. С. 127.

** Полн. собр. рус. летописей. М., 1962. Т. 1. С. 77 (курсив мой — Ю. Л.).

обладаше всѣми и послушаху его. Видѣвъ же дьяволь яко почти Бог человека, възавидѣвъ ему». Выражения типа: «И отпустиша я с дары велики и съ честию»* — встречаются в «Повести...» постоянно. В «Девгениеве деянии»: «И прият дары многи Девгенин, и все имение, еже было, не вестъ чего прият, и кормилица, и слуги, и с великою честию поеха во своясы»**.

Чрезвычайно интересные в этом смысле наблюдения делает Н. А. Мещерский, анализируя древнерусский перевод «Истории иудейской войны» Иосифа Флавия:

«Постоянно в переводе встречается “честь” в полном соответствии с понятием феодальной чести. Это слово вставляется переводчиком на место греческого εὐφροῖα (радость): “И усрѣтоша сопфориане с честию и с похвалами”***. Понятие чести связывается с наградами или угощениями при воздавании славы кому-либо: “Агриппа же възва Еуспасиана въ свою власть и на чѣсть и на славу” (Кн. III. Гл. IX. Ч. 7). “Римское пожалование” (δόσις) также объясняется в переводе понятием чести: “И повель [Клавдий] властителем своим, да испишуть въ книгахъ мѣдяныхъ чѣсть всю. И възложити на Капетолию, да явлено будетъ и послѣднимъ родом, каку чѣсть приа Агриппа от Клавдиа” (Кн. II. Гл. XI. Ч. 5). В греческом при этом имеем только: “Он приказал сенаторам, чтобы они повеление о пожаловании, вырезав на медных досках, выставили в Капитолии”. Словом “честь” передается и греческое понятие γέρας (какая бы то ни было награда вообще): “И съ [Симон, сын Гиоров] заповѣда — рабомъ свободу, а свободнымъ чѣсть” (Кн. IV. Гл. IX. Ч. 3), “обещая рабам свободу, а свободным награду”****. Вместе с тем греческое τιμή (честь), употребленное в подлиннике в

* Полн. собр. рус. летописей. Т. 1. С. 88, 108.

** Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. М., 1962. С. 152.

*** Для русского читателя это означало: «с дарами и похвалами».

**** Показательно, что «честь» рассматривается как такой вид награды, который несовместим с рабским положением.

смысле, не отвечающем понятию феодальной чести, переводится другим русским словом»*.

Столь же показательный материал дают наблюдения над текстом древнерусского перевода Георгия Амартола. И здесь *ύερας* переводится как честь: «Иаков же оствися первенствуя в чѣсти»**. Под влиянием феодально-светского понятия чести как выражения достоинства в виде материального награждения, имеющего знаковый характер и указывающего на определенное положение принимающего дары в иерархической системе средневековья, дары, приносимые языческим богам жертвы начали при переводе текста на русский язык осмысляться в категориях феодальной чести. Так, в Амартоле термином «чѣстити» переводится *σέβειναι* — приносить жертвы: «Глаголемыя боги Дию и Крона Аполона и прочии мняще человеци, бози суть, блазняхуся, чтуще их»***.

«Слава» в текстах раннефеодального периода неадекватна «чести». Она является признаком иного, более высокого положения ее носителя на лестнице социальных ценностей. «Христос Бог наш, сын бога живага ему же слава и держава и честь и поклонянье»****. В этом тексте Христу приписывается вся совокупность почета, возможного в феодальном обществе, причем каждому уровню почести соответствует степень власти:

сюзерен	держава	→ слава
вассал	поклонение	→ честь

При этом высшая иерархическая ступень отличается от низшей не только реальным положением и полнотой власти,

* Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М., Л., 1958. С. 80.

** Истрин В. М. Хроника Георгия Амартола в древнем славяно-русском переводе. Пг., 1920. Т. 1. С. 93.

*** Там же. С. 68. Видимо, под влиянием этих представлений всякое отправление языческого культа начало переводиться словом «честь». Так, в другом месте Амартола этим термином переводится *μυστήριον* («и зѣмником своим чѣсти и службы творити ему» — I, 161).

**** Полн. собр. рус. летописей. Т. 1. С. 448.

но значительно большей семиотичностью принадлежащих ей категорий.

Понятие «славы» в значительно большей степени семиотично. «Честь» подразумевает материальную награду или подарок, являющиеся знаком определенных отношений. «Слава» подразумевает отсутствие материального знака. Она невещественна и поэтому — в идеях феодального общества — более ценна, являясь атрибутом того, кто уже не нуждается в материальных знаках, так как стоит на высшей ступени. В частности, поэтому славу можно принять от потомков, далеких народов, купить ценой смерти, честь — лишь от современников.

Эти различия последовательно проведены, например, в древнерусском тексте «Иудейской войны». Переводчик настойчиво подчеркивает иерархичность отношений власти и чести: «Старѣишему бо възрасть подавають цесарство, и меншима благородство»*. Здесь мы сталкиваемся с характерным стремлением вообще иерархизировать систему понятий (например, «цесарство — благородство»). Следует не упускать из виду, что там, где мы видим синонимы, поэтическую тавтологию, средневековый читатель улавливал тонко построенную иерархическую лестницу совсем не однозначных понятий. Речь Ирода, смысл которой состоит в том, что он передает сыновьям не власть, а выгоды от власти, в русском тексте звучит так: «Не цесарство бо подаваю сыномъ своимъ, но чьсть цесарствія, цесарьска же веселна и служба же да будеть имъ»**. «Славу» переводчик отделяет от «чести». «Удобь есть за отчьскы законъ умерети. Безсмъртныя бо слава послѣдуеть, и скончаемься, и душамъ веселне вѣчное бываеть. А иже безмужествиемъ умирають, тѣлолюбци суть не *хотяще мужьския смърти*, но язскончающесе, то *ти безславни суще...*»***. Показательно, что, хотя слава — атрибут лишь одной — высшей — ступени феодальной иерархии (связь ее с суперлативом социального положения подчеркнута фор-

* Мещерский Н. А. Указ. соч. С. 112.

** Там же.

*** Там же. С. 239 (курсив мой — Ю. Л.).

мулой: «славою славен и силою силен и богатством богат»*), ее особый, полностью дематериализованный, насквозь знаковый характер подчеркивается тем, что ее может добиться феодал любой степени (муж), доведший бескорыстие в следовании нормам рыцарского поведения до высшей степени — гибели. Слава есть воздаяние за ту степень рыцарственности поведения, которая соответствует наиболее высоким и жестким нормам, действующим на высшей иерархической ступени. На этой ступени, с ее предельной семиотичностью, средства уже полностью отделены от целей и становятся сами себе целями. Так, для того чтобы добыть честь, необходимо победить, ибо честь неотделима от захвата трофеев. Слава безразлична к результатам — ее феодал может завоевать и в победе, и в поражении, если он реализует при этом высшие нормы рыцарского поведения**.

Нельзя не отметить, что в «Слове о полку Игореве» мы встречаем чрезвычайно последовательно проведенное противопоставление «славы» и «чести». «Куряни свѣдоми къмети» — дружина «скачють, акы сырыи вльци в полѣ, ищучи себе чти, а князю славъ»***. «Русичи великая поля чрьлеными щиты перегородиша, ищучи себѣ чти, а князю славы»****. Следует отметить, что заключительную строку «Слова...»: «Князем слава, а дружине аминь» — Р. Якобсон с основанием относит к местам, испорченным позднейшей переработкой, и предла-

* Кузьмина В. Д. Указ соч. С. 164.

** С этим можно сравнить то, что в западноевропейском культе дамы цель любви полностью отделена от средств: физическую любовь допускается реализовывать с другой дамой, в отношении простолюдинки допускается даже насилие. «Высота» рыцарской любви определяется не ее успешностью, а реализацией определенных условных норм поведения. См.: Шишмарев В. Ф. К истории любовных теорий романского средневековья // Шишмарев В. Ф. Избр. статьи: Французская литература. М., Л., 1965. С. 191–270.

*** Слово о полку Игореве / Под ред. В. П. Адриановой-Перетц. М., Л., 1950. С. 12.

**** Там же. С. 13.

гает читать: «Князем слава, а дружине честь»*. При этом противопоставление «славы» и «чести» касается самой сущности идейной концепции автора. Игорь из захваченной добычи берет себе лишь предметы, являющиеся знаками победы и самостоятельной материальной ценности почти не имеющие: «Чрьлень стягъ, бѣла хорюговъ, чрьлена чолка, сребрено стружие»**. Дружина получает знаки-ценности: «Красныя дѣвки половецкыя, а съ ними злато, и паволокы, и драгыя оксамиты»***. Однако и здесь перед нами совсем не та откровенная жажда добычи, которой руководствовались еще не знающие сложной рыцарской этики дружинники Игоря, простодушно говорившие: «Отроци Свѣньльжи изодѣлися суть оружьемъ и порты, а мы нази. Поиди княже с нами в дань, да и ты добудеши и мы»****. Добыча для дружины в «Слове о полку Игореве» имеет уже и второй смысл — она знак чести. И это специально подчеркивается тем, что дружине существенно получить добычу, а получив, показать презрение к материальной ценности полученного: «Орьтьмами, и япончицами и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочьи половецкыми»****.

Но сложное отношение славы и чести проявляется в «Слове...» и более глубоко. Главный герой «Слова...» Игорь Святославич дан как бы в двойном освещении: он вызывает и восхищение, и осуждение. Не сводя к этому всей проблематики произведения, можно указать на следующее: Игорь в «Слове...» выступает и как самостоятельный феодал, глава определенной региональной иерархии, и как один из русских князей, вассал великого князя Киевского. В этих случаях он

* *La Geste du prince Igor: Texte établi, traduit et commenté sous la direction d'Henri Grégoire de Roman Jakobson et de Marcs Szeftel. Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Historie Orientales et Slaves. N. Y., 1948. T. 8. P. 96.* Это чтение принимает и А. В. Соловьев (см.: ТОДРЛ. Вып. 13. С. 655).

** *Слово о полку Игореве.* С. 13.

*** Там же.

**** *Полн. собр. рус. летописей.* Т. 1. С. 54.

***** *Слово о полку Игореве.* С. 13.

подчиняется разным этическим нормам, и поведение его оценивается по-разному. Как самостоятельный феодал-рыцарь он ищет славы, а это, как мы видели, совсем не обязательно связано с успехом*. Более того, чем более несбыточна, нереальна с точки зрения здравого практического смысла, чем более отделена от фактических результатов — семиотична — была цель, тем выше была слава попытки ее реализации. Несбыточность, химеричность, практически — нереализуемость увеличивала славу предприятия. То, в какой мере здесь цель отделена от средства и действие теряет всякую ценность, если успех достигается случайно легким, «реалистическим» путем, свидетельствует эпизод из «Девгениева деяния»: Девгений решил добыть себе жену — прекрасную Стратиговну. Предприятие это почти безнадежно, так как всех претендентов на ее руку отец и братья убивали: «Многие помышляше о самом Стратиге и о Стратиговне, как бы им видети ея, да не збылося им». Кто ее увидит — не может «в сей день жив быти»**. Герой, согласно традиционномифологическому развитию сюжета, проникает во дворец Стратига в его отсутствие и похищает возлюбленную. Однако здесь сюжет получает неожиданное направление. Уже достигнув цели своего путешествия, герой обнаруживает, что, *не реализовал средства*, а в них-то, видим, главная ценность его поступка: он не победил непобедимых родственников невесты. Произошло нарушение ритуала добывания невесты, а в нем-то главная сущность подвига. Не цель, а средство, путь к цели, венчает дело. Девгений не хочет «в срам вниги» — потерпеть ущерб славе рыцаря. Он возвращается вместе с возлюбленной и вызывает Стратига с сыновьями на бой. Автор специально подчеркивает эту сторону сюжета: Стратиг «не имея веры», что нашелся

* Успех мыслится как игра случая. Неудача воина, строго следующего нормам «правильного» поведения, столь же мало его бесславит, сколь и успех не дает оснований для тщеславия: «тѣмъ же вазнь (фортуна, удача. — Ю. Л.) ратнаа, разумно есть, не тверда, но скоро премѣняется. И аще кто без ума хупется о приключененя вазни, то, не подмедливъ, поношение постигнетъ его» (Мещерский И. А. Указ, соч. С. 4.)

** Кузьмина В. Д. Указ. соч. С. 178, 180.

храбрец, готовый с ним биться, не прерывает пира, а Девгений «стоя три часа среди двора ожидая Стратига», совершает дерзкие поступки, стремясь вызвать бесполезный для него (ибо цель уже достигнута!) бой. Беспечность отца, дающая Девгению возможность добыть себе неприступную невесту без боя, повергает его в отчаяние — «срама ми се добыл»*. После того как Девгений победил Стратига и его сыновей, сюжет снова демонстрирует торжество ритуала над потребностями «практической» жизни: взять в жены Стратиговну как полонянку — значит унизить ее, низведя в ранг, при котором брак между ней и Девгением будет уже невозможен. И Девгений отпускает Стратига с сыновьями и возвращается в их дворец, чтобы совершить бессмысленное с точки зрения здравого разума, но ритуально необходимое сватовство.

Химеричность, практическая необоснованность военных планов также не ставится рыцарю в упрек. Игорь в «Слове...» ставит перед собой цель, нереалистичность которой в условиях конца XII в. очевидна, — пробиться с горстью воинов (дружины Игоря, его брата, сына и племянника составляли лишь незначительную часть объединенного войска русских князей) через всю Половецкую землю к Дону и восстановить старинный русский путь к Тьмутаракани. Мечтать об успехе подобного предприятия в эти годы не могли и объединенные силы Русской земли. Однако именно то, что план составлен без оглядки на практические возможности, составляет для рыцаря его привлекательность. Этот поход сулит наивысшую славу: «Нъ рекосте: “Мужаймъся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами подѣлимъ!”»**. Любопытно, что

* Там же. С. 182.

** Когда в литературе о «Слове о полку Игореве» высказывается недоумение, почему темой национально-героического произведения было избрано исторически столь незначительное событие, то следует помнить, что «незначительным» оно выступает (как и битва в Ронсевальском ущелье) лишь для «результативного» сознания. Если мерить масштаб события смелостью замысла (а именно такие критерии признал бы сам Игорь), то поход его следует признать одним из самых значительных эпизодов русского средневековья.

в этих словах Святослава стремление к славе связано с самовольным выходом из системы иерархического феодального подчинения, независимостью действий («мужаймся сами»).

Однако Игорь, присвоивший себе нормы поведения сюзерена (славу), — на самом деле вассал Киевского князя. И действия его измеряются с иной точки зрения, другой меркой — честью, т. е. успешностью действий, их результативностью для великого князя Киевского, интересы которого отождествлены с выгодами всей земли: «худого смерда», вдовицы и сироты. Так возникает непонятная нам антиномия: славная, но бесчестная битва («Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлти, а себѣ славы искати; нѣ нечестно одолѣте, нечестно бо кровь поганую пролиясте*»). Только в свете такого противопоставления «славы» и «чести» становится понятным и двойственная оценка действия героя, и, например, совершенно непонятная для современного читателя формула, утверждающая, что Всеволод в жару битвы забыл жизнь и честь (!) — «Забывъ чти и живота». Уже первые издатели перевели это как «забыв почести и веселую жизнь». Однако надо иметь в виду, что, видимо, не всякая почесть, а именно материально выраженный знак доблести определяется этим термином. Вероятно, точнее будет перевести: «отчаявшись жизни (по типу «отчаявся живота» в «Молении Даниила Заточника») и не думая о (почетной) добыче» (т. е. «не рассчитывая на успех»), «забыв честь», поскольку стремится к высшему — славе.

Таким образом, мы еще раз можем убедиться, что наше «привычное» заполнение вырванных из текста слов таким простым и естественным, в наших представлениях, содержанием является источником ошибок. Термины и понятия получают смысл лишь в отношении к той модели мира, частью которой они являются. В этом смысле следует иметь в виду, что когда мы приписываем слову в историческом тексте «простое», «очевидное» значение, то чаще всего происходит подстановка значения из современной исследователю модели

* Слово о полку Игореве. С. 21.

мира. И на основании подобных исходных данных зачастую строятся рассуждения об идейном содержании памятника.

Реконструкция всей суммы представлений, манифестированных в тексте «Слова о полку Игореве», может оказать помощь и при решении вопроса о подлинности памятника (в последние годы проблема эта, благодаря, к сожалению, до сих пор еще не опубликованной и поэтому находящейся вне научной дискуссии работе А. А. Зимина*, снова оказалась в поле зрения науки), поскольку фальсификация литератором конца XVIII в. древнерусской модели мира представляет собой задачу невыполнимую — даже наука восстанавливает утраченные модели сознания лишь в приближениях, строго определенных сознанием самого ученого.

Не рассматривая этого сложного вопроса во всей полноте, можно пока лишь отметить в порядке предварительного замечания, что понятия «честь» и «слава» в модели мира русского XVIII в. приобрели совершенно иное значение. В рационалистической культуре классицизма честь становилась одним из основных пунктов сословной дворянской морали (ср. роль чести в монархии в политических построениях Монтескье). При этом именно чести приписывалась знаковая внепрактическая ценность. Основа чести — бескорыстность, материальная невыраженность:

А истинная честь — несчастным дать отрады,
Не ожидаючи за то себе награды...

(А. П. Сумароков. «О честности»)

Именно в связи с этим в системе этики русского классицизма XVIII в. «честь» воспринимается как нечто более высокое, чем «слава»**. Одновременно происходит вообще стира-

* Будучи убежден в подлинности «Слова о полку Игореве», автор этих строк именно поэтому считает, что публикация исследования А. А. Зимина настоятельно необходима.

** А. Воронцов. Содержание письма другу в ответ: может ли честь сравниться со славой // Ежемесячные сочинения. 1756. Т. 4. Август. С. 204.

ные различия между этими понятиями, и они все чаще выступают как взаимозаменяемые (или почти взаимозаменяемые) синонимы:

Желанием честей размучен,
Зовет, я слышу, славы шум.

(Г. Р. Державин. «На смерть кн. Мещерского»)

Пришедшее на смену рационалистической модели мира воззрение просветителя XVIII в. было отмечено стремлением обратиться от государства, сословия, всякого установления — к человеку. Это было стремление построить модель мира из его непосредственно взятых сущностей. Возвращение к естественности, Природе было связано с отрицательным отношением к любым формам знаковости. Вещи, человек, отношения должны были браться не как знаки чего-либо, а в своей сущности и цениться за эту неотчужденную сущность. Это, конечно, практически не означало (и не могло означать) уничтожения знаковости. Просто знаковые единицы «Человек», «Природа» и им подобные становились знаками отказа от знаковости, знаками неотчуждаемой сущности. Приравнивая десемантизацию освобождению человека от общественных цепей, Просвещение резко отрицательно относилось к чисто знаковым понятиям, за которыми не чувствовало естественной «вещи». В ряду их находилось и понятие чести, ненавистное просветителю как одна из фикций феодального общества, знак, который, с его точки зрения, не имел реального содержания и — именно благодаря этому — в феодальном обществе господствовал над реальностью. Просветитель будет подчеркивать фиктивность этого понятия, противопоставляя ему в качестве реальности человеческое достоинство. Радищев, устами идеального отца, так отзовется в «Путешествии из Петербурга в Москву» о дуэли как средстве защиты чести: «Научил я вас [сыновей] и варварскому искусству сражаться мечом. Но сие искусство да пребудет в вас мертво, доколе собственная сохранность того не востребует. Оно, уповаю, не сделает вас наглыми; ибо вы твердой имеете дух, и обидою не сочтете, если осел вас улягнет, или

свинья смрадным до вас коснется рылом»*. Показательно, что пользование оружием для самозащиты («естественное», а не знаковое действие) вполне одобряется. Уместно также напомнить слова Алеко из черного варианта «Цыган». Спасая сына от общественной лжи, уводя его к Природе, Алеко говорит:

Нет, не преклонит он [колен]
Пред идолом какой-то чести**.

А Белинский в письме Боткину в 1841 г. писал: «Странная идея, которая могла родиться только в головах каннибалов — сделать <...> престолом чести: если у девушки <...> цела — честна, если нет — бесчестна»***.

Романтическое понятие чести, хотя субъективно порой и осознавалось как реставрация рыцарского, на самом деле было глубоко отлично от него. Показательно, что Гегель, реконструируя понятие рыцарской чести, для него — равное романтическому, противопоставил ее античному «γῆρας». «Ахилл считает себя обиженным, главным образом, потому, что Агамемнон отобрал у него действительную, принадлежащую ему долю в добыче, составляющую его почетную награду, его «γῆρας». Романтическая честь носит другой характер»****. Между тем, как мы видели, древнерусские переводчики устойчиво отождествляли «γῆρας» с исполненным для них социального смысла термином «честь».

Таким образом, мы видим, что структура идейной модели мира, содержащаяся в памятниках киевского периода, была резко своеобразна. Показательно, что, имея текст такого памятника, как «Слово о полку Игореве», перед глазами,

* Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., Л., 1938. Т. 1. С. 288.

** Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., Л., 1937. Т. 4. С. 446.

*** Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13 т. М., 1956. Т. 12. С. 53.

**** Гегель Г. В. Ф. Соч. В 14 т. М., 1940. Т. 13. С. 122.

цитируя из него места, ясно говорящие об особом способе понимания мира, даже внимательный читатель, вроде Гоголя, склонен был все же переосмыслять их в свете своей модели средневековья, а последняя строилась как часть его модели мира. То, что каждому человеку свойственно воспринимать свою точку зрения не как одну из возможных, подлежащую изучению и описанию, а в качестве «естественной» и «очевидной», делает фальсификацию модели мира, как мы сказали, практически невозможной. Ясно, какую пользу можно поэтому извлечь из описания типов подобных моделей при определении подлинности текста.

Показать это и было целью нашего частного разыскания.

Еще раз о понятиях «слава» и «честь» в текстах киевского периода

Полемическая статья А. А. Зимина заставляет еще раз рассмотреть аргументы в пользу противопоставления понятий «славы» и «чести» в текстах раннего русского средневековья; А. А. Зимин считает, что существенной разницы между этими терминами нет, они «взаимно переходят друг в друга» и, составляя двуединую формулу — штамп, свободно заменяют друг друга. Поэтому, считает А. А. Зимин, формула «Слова о полку Игореве», противопоставляющая «славу» князей «чести» дружины, объясняется индивидуальными «приемами творчества автора», поскольку не находит себе параллели в текстах Древней Руси.

С аргументами А. А. Зимина, к сожалению, нельзя согласиться. Несущественная для более поздних эпох, семиотика понятий рыцарского достоинства была в период раннего средневековья предметом особого внимания: она тщательно разрабатывалась, складываясь в сложную, строго иерархическую структуру.

Реальные тексты редко манифестируют теоретические модели в «чистом» виде: как правило, мы имеем дело с динамическими, переходными, текучими формами, которые не полностью реализуют эти идеальные построения, а лишь в какой-то мере ими организуются. Подобные модели располагаются по отношению к текстам на другом уровне (они реализуются или же как тенденция, просвечивающий, но не сформулированный культурный код, или в качестве метатекстов: правил, наставлений, узаконений или теоретических трактатов, которыми так богато было средневековье). Поэтому

при небольшом числе произведений (а применительно к Киевской Руси мы имеем именно этот случай) некоторая доля гипотетичности столь же неизбежна, как и при построении грамматики языка, дошедшего лишь в ограниченном числе текстов.

И все же рассмотрение материала убеждает нас в том, что текстам раннего русского средневековья в интересующем нас аспекте свойственна строгая система и что эта система в основных ее частях та же, что и в аналогичных социальных структурах других культурных циклов (сравнение производилось на материале раннего романского и западнославянского средневековья; связанные объемом статьи, мы не приводим самих данных по сравнению, знакомя читателей лишь с его итогами).

Прежде всего следует отметить, что раннее средневековье знало не одну, а две модели славы: христианско-церковную и феодально-рыцарскую. Первая построена была на строгом различении славы земной и славы небесной. Релевантным оказывался здесь не признак «слава/беславие» «известность/неизвестность», «хвала/поношение», а «вечность/тленность». Земная слава — мгновенна. Фома Аквинский считал, что «действовать добродетельно ради земной славы не означает быть истинно добродетельным» (*Summa theologiae. Secunda secundae, quaestio CXXII, art. 1*), а святой Исидор утверждал, что «никто не может объять одновременно славу божественную и славу века сего»*, Раймонд Люллий также считал, что истинная честь принадлежит единственно богу**. Аналогичные утверждения мы находим и в русских текстах. Таково, например, утверждение Владимира Мономаха: «А мы что есмы человецы грѣшнии лиси день живи а оутро мертви, день в славъ и въ чти, а заутра в гробѣ и бес памяти, ини собранье наше раздѣлять»***. Для нас эта точка зрения интересна не сама по себе, а поскольку она оказывала сильное давление,

* *Migne. Patrologia Latina. T. LXXX. Livre II. §42.*

** *Lulle R. Oeuvres/Ed. J. Rosselo. Palma de Majorque, 1903. T. 4. P. 3.*

*** *Полн. собр. рус. летописей. М., 1962. Т. 1. С. 253.*

особенно на Руси, на собственно рыцарские тексты, создавая такие креолизованные, внутренне противоречивые произведения, как «Житие Александра Невского», и сильно влияя на концепцию чести и славы летописца-монаха.

Летописные тексты, на которые ссылается А. А. Зимин, мало показательны, поскольку представляют собой смешение светско-рыцарской и религиозно-монашеской точек зрения.

В собственно светских, дружинных и рыцарских текстах семантика чести и славы разработана со значительно большей детализацией. Западный материал по этому вопросу собран в монографии покойной аргентинской исследовательницы Марии Розы Лиды де Малькиель «Идея славы в западной традиции. Античность, западное средневековье, Кастилья»*. Из приведенных ею данных с очевидностью следует, что в классической модели западного рыцарства строго различаются знак рыцарского достоинства, связанный с материально выраженным обозначаемым — наградой, и словесный знак — хвала. Первый неизменно строится как соотношение размера награды и величины достоинства. Это подчеркивается и в словаре А.-Ж. Греймаса — к слову «*onor, enog, anog*» даются следующие значения: «1. *Honneur dans lequel quelqu'un est tenu* 2. *Avantage matériels qui en résultent. (...) 4. Fief, bénéfice féodal. (...) 5. Bien, richesse en général. (...) 8. Marques, attributs de la dignité***». Понятие вознаграждения как материального обозначаемого, обозначаемым которого является достоинство рыцаря, проходит через многочисленные тексты. Хотя «*honneur*» и «*gloire*» постоянно употребляются в паре как двуединая формула***, смысл их глубоко различен. Разли-

* *De Malkiel M. R. L. L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, moyen age occidental, Castill.* Книга была опубликована по-испански в Мехико в 1952 г. Мы пользовались французским переводом (Paris, libr. C. Klincksieck).

** *Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIVe siècle*, par A. Greimas. Paris, 1969. P. 454.

*** Трубадур Жиро де Борнейль, оплакивая смерть Ричарда Львиное Сердце, говорит о его «чести и славе» (*Sämtliche Lieder des troubadors Giraut de Bornelh, mit Übersetzung, Kommentar und*

чия, в конечном итоге, сводятся к противопоставлению вещи в знаковой функции и слова, также выполняющего роль социального знака. Систему, наиболее близкую к употребленным раннего русского средневековья, мы, пожалуй, находим в «Песни о моем Сиде».

«Честь» здесь неизменно имеет значение добычи, награды, знака, ценность которого определяется ценностью его плана выражения, взятого в незнаковой функции. Именно поэтому Сид может воскликнуть:

Пусть знают в Галисии, Кастилии и Леоне,
 Каким богатством я наградил (снабдил)
 каждого из двух моих зятей
 (Стихи 2579–2580).

Однако «честь» — не только знак достоинства, она знак и определенного социального отношения: «Честь, по сути, связана с социальной основой (*données sociales*) и, следовательно, подчинена всей системе юридических установлений, правила которых тщательно зафиксированы и для суждения о тонкостях функционирования которых немногие документы столь содержательны, как Песнь (о моем Сиде — Ю. Л.). Именно король, как источник чести, отнимает этот свой дар у героя. И тогда тот уже сам добивается верностью, подвигами и размахом восстановления своей утраченной чести». Исследовательница подчеркивает специфическое сочетание поэзии верности и службы с крайним индивидуализмом, своеволием и уважением к своей самостоятельности, что делает

Glossar / Ed. Kolsen. Halle, 1910. Bd. 1. S. 466). Эту же формулу употребляет и средневековый поэт Гонзало де Берсео: «Чтобы возросла его честь и увеличилась его слава» (цит. по: *De Malkiel M.R.L.* Op. cit. P. 128). В средневековом испанском эпическом тексте «*Libro de Alexandre*» читаем:

Нет ни чести, ни славы для достойного мужа
 Искать приключений в местах нечестивых
 (Ibid. P. 179)

Примеры эти можно было бы умножать и дальше

рыцарское понятие чести трудно перекодируемым на язык позднейших политических терминов*.

Связь чести с вассальными отношениями отчетливо прослеживается и в русских источниках. Показательно, что честь всегда дают, берут, воздают, оказывают. Этот микроконтекст никогда не применяется к славе. Честь неизменно связывается с актом обмена, требующим материального знака, с некоторой взаимностью социальных отношений, дающих право на уважение и общественную ценность. А. А. Зимин ссылается на «Изборник 1076 г.». Проанализируем соответствующие употребления терминов в этом источнике. Наиболее развернутую формулу находим на л. 47: «Примъшеи бо власть и ѿмѣнїе отъ князя своѿего, отъ друогъ своихъ славы хотять, а отъ мьншихъ поклоненїа просятъ и чѣсти»**. Здесь мы сталкиваемся с характерным для средневековья трюичным членением социальных отношений: отношение к высшим (вассалитет), отношение к равным и отношение к низшим (патронат). При этом надо иметь в виду, что первое и третье — лишь разные аспекты одного отношения. «Изборник 1076 г.» дает идеальную схему распределения знаков достоинства по этой триаде: власть — слава — честь. Далее А. А. Зимин приводит высказывание «Изборника»: «Слава человеку отъ чѣсти отця своего» и комментирует: «Трудно сказать яснее о взаимоотношении этих понятий». Но ведь никто не оспаривает их взаимоотношения. Речь идет о другом: синонимы ли это, выбор между которыми безразличен человеку Киевской Руси (в этом случае формула «честь и слава» — прием поэтической тавтологии) или дело идет о различных терминах. И в этом высказывании речь идет, конечно, о втором. Смысл его может быть переведен приблизительно так: «Известность воина определяется наградами его отца». При этом и «известность», и «награда» — это лишь знаки социального достоинства.

Однако при анализе понятия чести и его глагольных производных в текстах Киевской поры следует иметь в виду одну особенность: «честь» всегда включается в контексты

* *De Malkiel M. R. L. Op. cit. P. 121–122.*

** *Изборник 1076 г. М., 1965. С. 243.*

обмена. Ее можно дать, воздать и приять. Известная синонимичность, казалось бы, противоположных глаголов «дать» и «брать» объясняется амбивалентностью самого действия в системе раннефеодальных вассальных отношений. Акт дачи дара был одновременно и знаком вступления в вассалитет и принятия в него. При этом будущий вассал, вступая в эту новую для него зависимость, должен был принести себя, свои земли в дар феодальному покровителю, с тем, однако, чтобы тут же получить их обратно, часто с прибавлениями, но уже в качестве ленной награды. Таким образом, подарок превращается в знак, которым обмениваются, закрепляя тем самым определенные социальные договоры. С этой амбивалентностью дачи-получения, когда каждый получающий есть вместе с тем и даритель, связывается то, что честь воздается снизу вверх и оказывается сверху вниз. При этом неизменно подчеркивается, что источником чести, равно как и богатства для подчиненных, является феодальный глава*.

В дальнейшем мы можем встретиться и с тем, что честь воздает равный равному. Но в этом случае перед нами уже обряд вежливости, формальный ритуал, означающий условное вступление в службу, имеющее не более реального смысла, чем обычная в конце писем XIX в. заключительная формула: «Остаюсь Вашего превосходительства покорнейший слуга».

«Слава» — тоже знак, но знак словесный и поэтому функционирующий принципиально иным образом. Она не передается и не принимается, «доходит до отдаленных языков» и до позднейшего потомства. Ей всегда приписываются звуковые признаки: ее «гласят», «слышат». Ложная слава «с шумом» погибает. Кроме того, у нее есть признаки коллек-

* И во втором случае понятие это имеет специфический феодально-условный характер: князь — источник богатства, поскольку раздает дружине ее долю добычи. Но захватывает добычу в бою ведь дружина. Она отдает ее князю и получает назад уже как его милость и награду. Показательно, что разрыв вассальных отношений оформлялся как возвращение чести. А.-Ж. Греймас приводит следующий текст: «*Rendre son homage et son fief, se dégager des obligations de vassalité*» (Op. cit. P. 453).

тивной памяти. Иерархически она занимает высшее, по сравнению с честью, место.

Честь имеет установленные, соответствующее месту в иерархии, размеры. В средневековом кастильском эпосе «Книга об Аполлонии» король обращается к неизвестному рыцарю, прибывшему во время пира:

...Друг, выбери себе место,
Ты знаешь, какое место тебе подобает
И как, следуя куртуазности, тебе надлежит поступить,
Так как мы, не зная кто ты, можем ошибиться*.

Объем оказываемой чести здесь важнее, чем личное имя. Последнее может быть скрыто, но первое необходимо знать, иначе социальное общение делается просто невозможным (иначе обстоит дело в церковных текстах; ср. «Житие Алексия человека божиего», построенное на том, что герой сознательно понижает свой социальный статус). Слава измеряется не величиной, а долговечностью. Слава в основном употреблении — хвала. В отличие от чести, она не знает непосредственной соотнесенности выражения и содержания. Если честь связана с представлением о том, что большее выражение обозначает большее содержание, то слава, как словесный знак, рассматривает эту связь в качестве условной: мгновенное человеческое слово означает бессмертную славу. Поскольку человек средних веков все знаки склонен рассматривать как иконические, он пытается снять и это противоречие, связывая славу не с обычным, а с особо авторитетным словом. Такими могут выступать божественное слово, слово, записанное «в хартиях», сложенное «песнопевцами», или слово «отдаленных язык». И в этом случае мы находим полный параллелизм между терминологией русского и западного раннего средневековья**.

В принципе слава закрепляется за высшими ступенями феодальной иерархии. Однако возможно и исключение: воин,

* *Libra de Apolonio*/Ed. Carol Marden. Paris, 1917. P. 158.

** *Malkiel M. R. L.* Op. cit. P. 121–128.

завоевывающий славу ценой смерти, как бы уравнивает себя с высшей ступенью. Он становится равен всем. А как мы помним из «Изборника 1076 г.», слава дается равными. Система эта, различающая честь и славу, последовательно выдерживается в наиболее старших текстах Киевской поры: «Изборнике 1076 г.», «Девгениевых деяниях», «Иудейской войне», отчасти «Повести временных лет» (в комбинациях с церковной трактовкой термина) и ряде других текстов: Особенно показательна в этом отношении «Иудейская война», относительно которой наблюдение это было сделано уже очень давно, еще Барсовым. Н. К. Гудзий писал: «Терминология и фразеология, характеризующие идейный и бытовой уклад дружинной Руси», отражаются в русском переводе книг Флавия, соответствуя употреблению «в современных переводе оригинальных русских памятниках, особенно летописях. Таковы понятия чести, славы, замещающие находящиеся в греческом тексте другие понятия — радости, обильного угощения, награды»*. Подробный анализ передачи понятий греческого оригинала в иной, специфически феодальной, системе (термины «честь» и «слава») дан Н. А. Мещерским** и уже приводился нами в предшествующей работе. Отметим лишь, что когда переводчик «Иудейской войны» передает греческое «εὐφροσύνη» («радость») как «честь» («И усретоша сопфоряне с честью и с похвалами»), то здесь он не просто переосмысляет греческую терминологию, но и делает это с поразительным знанием основных понятий общероманского рыцарства. Напомним, что такое истолкование «εὐφροσύνη» вполне соответствует, например, синонимичному «чести» «joie» из «Песни о моем Сиде». Словарь средневекового французского языка также фиксирует «joier» в значении «приносить дары»***. Если напомнить, что «похвалы» здесь бесспорный синоним «славы» (старофр. *laude*), то и тут видим существенную для русского феодализма и

* *История русской литературы*. В 10 т. М., Л., 1941. Т. I. С. 148.

** *Мещерский Н. А.* История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М., Л., 1958. С. 80.

*** *Dictionnaire de l'ancien français...* P. 347

общую для раннего средневековья ряда стран формулу «честь и слава». Попутно уместно было бы обратить внимание на специфичность термина «веселие» в «Слове о полку Игореве»: «А мы уже, дружина жадни веселия». В этом случае оно, вероятнее всего, употреблено как синоним «чести — награды»; напомним, что словарь Greimas'a дает для «*joiete*» во французских рыцарских текстах XIII в. значение «*usufruit*», юридический термин, обозначающий передачу чужого имущества в пользование, что для рыцаря всегда было наградой — честью. Не случайно, видимо, выражения «веселие пониче», «не веселая година встала» в «Слове...» неизменно сопровождаются указаниями на материальный характер потери: «А злата и серебра ни мало того потрепати», «погании (...) емляху дань по бълъ отъ двора». Зато формула «уныли голоса, пониче веселие» может рассматриваться как негативная трансформация сочетания «слава и честь»: «голос» синонимичен «хвале», «песне» (пение как прославление фигурирует и в «Слове...», и во вставке переводчика в «Иудейскую войну», и в ряде других текстов), звучащему знаку достоинства, а «веселие» — материальному, чести.

Таким образом, двуединство формулы «честь и слава» не снимает резкой терминологической специфики каждого из составляющих его компонентов, особенно для дружинно-рыцарской среды. В церковных текстах, там, где персонажу, например божеству или святому, автор приписывает всю полноту возможных достоинства и ценности, «слава и честь» употребляются как нерасторжимые элементы формулы. Именно в этих текстах начинает стираться дружинная их специфика. А с распространением церковной идеологии сочетание начинает восприниматься как тавтологическое.

Возражения А. А. Зимина покоятся на одной научной презумпции, которая достойна обсуждения. Увлечение эволюционным методом естественных наук породило и в классической филологической науке XIX в. убеждение в том, что, имея какое-либо хорошо документированное звено эволюции, мы всегда можем вычислить предшествующие. Русская литература XV — XVI вв. документирована хорошо. И если мы в ней не находим черт, которые позволили бы реконструировать

XI – XII вв. в соответствии с некоторыми сохранившимися остатками этой эпохи, мы скорее заподозрим сами эти остатки, чем свою способность к реконструкциям. «Слово о полку Игореве» кажется странным на фоне культуры позднего средневековья, не «вычисляется» из нее. Но предположим, что в силу какой-либо катастрофы вся литература до 1860-х гг. погибла, а заодно и все упоминания о ней, сохранился только «Евгений Онегин». Смогли бы мы «реконструировать» Пушкина даже из литературы столь к нему хронологически близкой?

В истории культуры, видимо, работают две равноправных модели. Одна связана с эволюционным накоплением. В этом случае каждый последующий этап включает в себя предшествующие. Здесь, действительно, возможны точные реконструкции подобного рода. Однако реально существует в истории и другая модель: культура, которая развивается яркими, напряженными всплесками. В сжатые сроки она делает головокружительные броски вперед, зато значительно меньше накапливает. Периоды рывков перемежаются с замираниями, в истории возникают как бы перерывы, преемственные связи ослабляются. В этих случаях метод эволюционной реконструкции не может служить надежным исследовательским инструментом.

«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры

Анализируя наиболее архаические социокультурные модели, мы можем выделить, в частности, две, представляющие особый интерес в свете их дальнейших трансформаций в истории культуры. С известной степенью условности одну из них мы будем именовать магической, другую — религиозной. Необходимо сразу же подчеркнуть что речь идет не о каких-либо реальных культурах, а о типологических принципах. Выявившиеся в истории культуры религии чаще всего сложно составляются из обоих элементов. В некоторых мировых религиях, по нашей терминологии, доминирует магия.

Магическая система отношений характеризуется:

1. Взаимностью. Это означает, что участвующие в этих отношениях агенты оба являются действующими; например, колдун совершает определенные действия, в ответ на которые заклинаемая сила совершает свои. Односторонние действия в системе магии не существуют, так как если колдун в силу своего незнания совершает неправильные действия, которые бессильны вызвать заклинаемую силу и заставить ее действовать, то такие слова и жесты в системе магии действиями не признаются.

2. Принудительностью. Это означает, что определенные действия одной стороны влекут за собой обязательные и точно предусмотренные действия другой. В магических отношениях зафиксированы многочисленные тексты, свидетельствующие о том, что колдун заставляет потустороннюю силу явиться и действовать против ее воли, хотя и располагает меньшей мощностью. Совершение определенных действий одной стороной

требует ответных определенных действий со стороны другой. В этом случае власть как бы распределяется поровну: потусторонние силы властны над колдуном, а он властен над ними.

3. Эквивалентностью. Отношения контрагентов в системе магии носят характер эквивалентного обмена и могут быть уподоблены обмену конвенциональными знаками.

4. Договорностью. Взаимодействующие стороны вступают в определенного рода договор. Договор этот может иметь внешнее выражение (заключение контрактов, клятвы соблюдения условий и т. п.) или быть подразумеваемым. Однако наличие договора подразумевает и возможность его нарушения в такой же мере, в какой из конвенционально-знаковой природы обмена вытекает потенциальная возможность обмана и дезинформации*. Отсюда с неизбежностью вытекает возможность различных толкований договора и стремление каждой из сторон вложить в выражение договорных формул выгодное ей содержание.

В основе религиозного акта лежит не обмен, а безоговорочное вручение себя во власть. Одна сторона отдает себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носителем высшей мощи**. Отношения этого типа характеризуются: 1) односторонностью; они имеют однопольный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений; 2) из сказанного вытекает отсутствие принудительности в отношениях: одна сторона отдает все, а другая может дать или нет, так же как она может отказать достойному дарителю и отдать недостойному, не участвующему в данной системе отношений или нарушающему ее; 3) отношения не имеют характера

* См.: *Reicher C. La diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture / Ed. deminuit. Paris, 1979.*

** Имеется в виду именно мощь, а не благодать, поскольку возможно религиозное поклонение и злым силам.

эквивалентности: они исключают психологию обмена и не допускают мысли об условно-конвенциональном характере основных ценностей. Поэтому средствами коммуникации являются в этом случае не знаки, а символы, природа которых исключает возможность отчуждения выражения от содержания, и, следовательно, обмана или толкования; 4) следовательно, отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара.

Следует подчеркнуть, что речь идет о модели культур-психологии этих типов отношений, — реальные мировые религии никогда не могли обходиться без той или иной степени участия магической психологии. Например, отказываясь от мысли об эквивалентно-обменном характере в отношениях между человеком и богом в пределах земной жизни, они в ряде случаев включали идею загробного воздаяния, устанавливая систему принудительного, т. е. однозначно обусловленного и, следовательно, справедливого отношения между земной и потусторонней жизнью.

Ср. противоположное мнение святого Августина, согласно которому конечное спасение или проклятие человека не зависит от его добродетели, а целиком определяется произволом Бога.

Официальная церковь языческой Римской империи последних веков, за фасадом которой таились глубоко сокрытые культы религиозного характера, была магической. Система жертвоприношений богам составляла основу договорных с ними отношений, а официальное поклонение императору имело характер конвенции с государством. Именно в силу отмеченных выше черт магизма «религия» римлянина не противоречила ни его развитому и укоренившемуся в самых глубинах его культурной психологии юридическому мышлению, ни всей структуре разработанно-правового государства. Христианство, с позиции римлянина, было глубоко антигосударственным началом, поскольку представляло собой религию в самом точном значении этого слова и, следовательно, исключало формально-юридическое, договорно-правовое создание. А отказ от этого сознания был для человека римской культуры отказом от самой идеи государственности.

Языческие культы на Руси имели, видимо, шаманистский, т. е. магический характер. Совпадение принятия христианства Русью и возникновения киевской государственности повлекло ряд существенных последствий в интересующем нас аспекте. Сложившееся двоеверие давало две противоположные модели общественных отношений. Нуждавшиеся в оформлении отношения князя и дружины тяготели к договорности. Такая модель наиболее адекватно отражала складывающуюся систему феодальных связей, основанных на патронате-вассалитете, всю структуру взаимных прав-обязанностей и этикетно-знакового обмена, на которых покоилось идеологическое оформление рыцарского общества. Традиция русского магического язычества органически входила здесь в тот порядок, который образовывался в результате европейского синтеза племенных установлений варварских народов и римской юридической традиции, прочно державшейся в старых городах империи с их отстаивающими свои права коммунами, сложной системой правовых отношений и обилием юристов.

Однако если на Западе договорное сознание, магическое по своей далекой основе, было окружено авторитетом римской государственной традиции и заняло равноправное место рядом с религиозно-авторитарным, то на Руси оно осознавалось как языческое по своей природе. Это накладывало печать на его общественную оценку. Показательно, что в западной традиции договор как таковой не имеет оценочной природы: его можно заключать и с дьяволом, как, например, в житии святого Теофиля, который продал душу дьяволу, а после выкупил ее с покаянием, но возможен и договор с силами святости и добра. Так, в «Цветочках знаменитого мессира святого Франциска» содержится известный рассказ о договоре между Франциском Ассизским и свирепым волком из Губбио. Обвинив волка в том, что он ведет себя «как негодяй и худший человекоубийца», пожирая не только животных, но и покушаясь на людей, которые несут на себе образ божий, Франциск заключил: «Брат волк, я хочу утвердить мир между тобой и ими (жителями области Губбио. — Ю. Л.)». Франциск предложил волку эквивалентный обмен: он, волк, откажется от своих злодейств, а жители Губбио перестанут его преследовать и

будут снабжать пищей. «Обещаешь ли ты это? — И волк, наклоня голову, сделал очевидный знак того, что обещает»*. Договор был заключен и соблюдался обеими сторонами до смерти волка.

Ни в русской народной, ни в средневеково-книжной традиции Руси подобные тексты нам неизвестны: договор возможен только с дьявольской силой или с ее языческими адекватными (договор мужика и медведя). Это, во-первых, накладывает эмоциональный отсвет на договор как таковой — он лишен ореола культурной ценности. В рыцарском быту Запада, где отношения с Богом и святыми могут моделироваться по системе «сюзерен — вассал» и подчиняться условному ритуалу типа посвящения в рыцари и служения Даме, договор, скрепляющий его ритуал, жест, пергамент и печати осеяются ореолом святости и получают высший ценностный авторитет. На Руси договор воспринимается как дело чисто человеческое в значении: «человеческое» как противоположное «божественному». Введение крестного целования в тех случаях, когда необходимо скрепить договор, свидетельствует именно о том, что без безусловного и внедоговорного божественного авторитета он недостаточно гарантирован. Во-вторых, во всех случаях, когда договор заключается с нечистой силой, соблюдение его греховно, а нарушение — спасительно. Именно в общении с нечистой силой выступает условность словесно-знаковой коммуникации, позволяющая пользоваться словами для обмана. Возможность различных толкований слова (казуистика) также отождествляется не с выяснением его истинного значения, а с желанием обмануть (ср. у Достоевского: «Аблкат — продажная совесть»). Ср. эпизод из сказки «Змей и цыган». Змей и цыган договорились соревноваться в свисте: «Змей как свистнул — со всех деревьев лист осыпался. — Хорошо, брат, свистишь, а все не лучше моего, — сказал цыган. — Завяжи-ка наперед свои бельмы, а то как я свист-

* Цит. по: *J. Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de'suoi Frati* / Ed. G. L. Passerini. Firenze, 1903. Pag. 58—62. Русский перевод см. в кн.: *Сказания о бедняке Христове: (Книга о Франциске Ассизском)*. М., 1911.

ну — они у тебя изо лба повыскачут!” Змей поверил и завязал платком свои глаза: “А ну, свисти!” Цыган взял дубину да как свистнет змея по башке...»* Игра словами, обнажающая условную природу знака и превращающая договор в обман, возможна в отношении к черту, змею, медведю, но немислима в общении с Богом и миром святости. Известна поговорка

* № 149 в изд.: *Народные русские сказки* А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Под. ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова. М., 1936–1939; в изд. под ред. А. Е. Грузинского (1897 и 1913–1914) — № 86. При договоре с нечистой силой обычный способ нарушения договора — покаяние (ср. «Повесть о Савве Грудыне»). Более сложный вариант — апокриф об Адаме. Известен текст (А. Н. Пыпин сообщает, что он извлечен из старообрядческой рукописи, но не указывает данных о ней), согласно которому Адам заключил договор с дьяволом в обмен на исцеление Евы и Каина: «И рече днавол: “Даси на ся рукописание: <...> Живый Богу, а мертвый тебе”» (*Тихонравов Н.* Памятники отреченной русской литературы. Спб., 1863. Т. I. С. 16). Однако характерно, что, видимо, более распространенным был текст, в котором Адам, заключая договор, сознательно обманывал дьявола. После изгнания из рая Адам запряг вола и начал пахать землю. «И прииде днаволъ: “Не дам тебъ земли работати, понеже моя есть земля, а божия суть небеса и рай (...). Напиши мнѣ рукописание свое, да еси мой, тогда мою землю работай”. Адам рече: “Чья есть земля, того есмь и азъ и чада моя”». Далее автор объясняет, что Адам хитро обманул дьявола: он знал, что земля принадлежит сатане временно, что в будущем Христос воплотится («яко Господь снити хочет на землю и родитися от дѣвы») и выкупит своей кровью землю и людей у дьявола (Там же. С. 4).

В западноевропейской традиции договор нейтрален: он может быть и хорошим и плохим, а в специфически-рыцарском варианте с его культом знака соблюдение слова делается предметом чести. Характерны сюжеты о рыцаре, соблюдающем слово, данное сатане (ср. инверсию в легенде о Дон Жуане: нарушая все обязательства религии и морали, он выполняет слово, данное статуе командора). В русской традиции договор заимствует свою «крепость» от святости, которой поручается его хранение. Договор же, не освященный авторитетом неконвенциональной власти веры, «крепости» не имеет. Поэтому слово, данное сатане (или его земным заместителям), *надо* нарушить.

Даниила Заточника: «Лжи бо, рече, мирови, а не Богу: Богу нельзѣ солгати, ни вышним играти». Показательно, что «солгати» и «играти» приравняются.

В связи с этим система отношений, устанавливавшаяся в средневековом обществе, — система взаимных обязательств между верховной властью и феодалами — получает уже весьма рано отрицательную оценку. Так, Даниил Заточник, уверяя князя, что «думцы» — лукавые слуги и введут своего государя в печаль, противопоставляет им идеал преданности: сам он не стыдится сравнения со псом. «Или речеши, княже: солгал еси, аки пес. То добра пса князи и бояре любят». Служба по договору — плохая служба. Еще Петр I будет с раздражением писать князю Б. Шереметеву, которого он подозревает в тайной симпатии к старинным боярским правилам: «Сие подобно, когда слуга, видя тонущего господина, не хочет его избавить, дондеже справится, написано ль то в его договоре, чтоб его из воды вынуть»*. Слова эти можно сопоставить с письмом Курбатова Петру: «Истинно желаю работать тебе, государю, без всякого притворства, как Богу»**. Сравнение это не случайно — оно имеет глубокие корни.

Централизованная власть в гораздо более прямой форме, чем на Западе, строилась по модели религиозных отношений. Построенная в «Домострое» изоморфная модель: Бог во вселенной, царь — в государстве, отец — в семье — отражала три степени безусловной врученности человека и копировала религиозную систему отношений на других уровнях. Возникшее в этих условиях понятие «государевой службы» подразумевало отсутствие условий между сторонами: с одной — подразумевалась безусловная и полная отдача себя, а с другой — милость. Понятие «службы» генетически восходило к психологии несвободных членов княжеского вотчинного аппарата. По мере того как росла роль этой лично зависимой от князя бюрократии, превращавшейся в бюрократию

* *Письма и бумаги императора Петра Великого*. Спб., М., 1893. Т. 3. С. 265.

** *Соловьев С. М. История России с древнейших времен*. Спб., б. г. Кн. 4. Стб. 5.

государственную, а также роль наемного войска князя, «воинников», психология княжеского двора делалась государственной психологией служивого люда. На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью: «Не твоя б государская милость, и яз бы што за человек?» — пишет Василий Грязной Ивану Грозному (Грязной — опричник, принадлежал к боярскому роду).

Столкновение этих двух типов психологии можно проследить на всем протяжении русского средневековья. Причем если психология обмена и договора культивирует знаковость, ритуал, этикет, то государственно-религиозная позиция ориентируется на символизм и практицизм. Парадоксальное сочетание этих двух последних качеств не должно удивлять. Рыцарская культура ориентирована на знаковость. Для того чтобы приобрести культурную ценность, вещь в этой системе должна сделаться знаком, т. е. быть максимально очищена от своей практической внезнаковой функции. Так, «честь» для феодала древней Руси связывалась с получением от сюзерена богатой части военной добычи или большого подарка. Однако, получив награду, ее следовало по законам чести употребить так, чтобы максимально унизить вещественную ценность и тем самым подчеркнуть знаковую: «Орьтъмами и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякими узорочьи Половъцкыми»*. Образец рыцарского поведения дан в русской редакции поэмы о Диогенесе Акрите — «Девгениевом деянии» (перевод XI—XII вв.): богатырь Девгений решил добыть себе в жены «прекрасную Стратиговну», отец и братья которой убивали всех искателей ее руки; когда он приехал на двор Стратига, девица была одна — отец и братья находились в отлучке. Девгений мог беспрепятственно увезти свою возлюбленную, но он приказал ей остаться и сообщить отцу о предстоящем похищении. Стратиг отказался верить. Между тем Девгений разломал ворота и, въехав во двор, «начат велегласно кликати,

* Слово о полку Игореве. Л., 1952. С. 11 (Фототипическое воспроизведение изд. 1800 г.).

Стратига вон зовы и сильныя его сыны, дабы видели сестры своя исхищение (курсив мой. — Ю. Л.)». Однако Стратиг и теперь отказался верить в то, что нашелся храбрец, вызывающий его на бой. Девгений, прождав три часа напрасно, увез невесту. Однако удача предприятия вызывает у Девгения не радость, а печаль: «Велика есмь срама добыл»*. Он добивается все же боя, в котором побеждает отца и братьев невесты, берет их в плен, затем освобождает из плена, отпускает невесту домой, едет снова свататься и теперь уже получает невесту «с великою честью».

Здесь все — невеста, бой, свадьба — превращено в знаки рыцарской чести и ценно не само по себе, а лишь в связи с этим, приписанным значением. Невеста ценна не сама по себе, а в связи с трудностью ее получения — без этих трудностей она теряет ценность, бой ценится не победой как таковой, а, во-первых, победой, одержанной по определенным условным правилам, и, во-вторых, в максимально трудных условиях. Поражение и гибель при попытке выполнения невыполнимой задачи ценятся выше, чем победа и связанные с ней практические выгоды, полученные путем расчета, практической сметки или обычных военных усилий. Эффектность ценится выше, чем эффективность. Безнадежная попытка Игоря Святославовича с малой дружиной «поискать града Тьмутаракани» вдохновляет автора «Слова о полку Игореве» больше, чем скромные, но весьма результативные действия объединенной дружины русских князей в 1183—1184 гг. Такова же психология и певца «Песни о Роланде». Знаковый характер поведения заставляет акцентировать момент игры: практический результат как цель действия заменяется правильностью пользования языком поведения. Так, в западноевропейском рыцарском быту турнир становится равноценным бою. На Руси функцию турнира в быту феодала принимает охота. Она становится специфической игрой, концентрирующей знаковые ценности рыцарского боевого поведения. Не случайно Владимир Мономах перечислял свои охоты рядом с боевыми подвигами как равные предметы гордости.

* Кузьмина В. Д. Девгениево деяние. М., 1962. С. 149.

Поведение противоположного типа исключает условность: основным признаком его является ориентация на отказ от игры и релятивности семиотических средств и отождествление безусловности с истинностью. Безусловность социального смысла поведения проявляется здесь двояко: для социального верха — тяготение к символизму поведения и всей системы семиотики, для низа — ориентация на нулевой уровень семиотичности, перенесение поведения в чисто практическую сферу.

Разницу между знаком и символом как выражением условного и безусловного в семиотике отмечал Ф. де Соссюр: «Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей»*.

Власть в перспективе символического сознания русского средневековья наделяется чертами святости и истины.

* Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 101. В русском переводе высказывание звучит менее категорично, чем в оригинале: «никогда не является полностью условным» («n'être jamais tout à fait arbitraire» (*Saussure F. de. Cours de linguistique générale. Paris, 1962. P. 101*). Аргументированное разграничение знака и символа см.: *Todorov Tzv. Introduction à la symbolique // Poétique. 1972. № 11. P. 275—286 («Signe et symbole»); Idem. Théories du symbole / Ed. du Seuil. Paris, 1977. P. 9—11 et squ.* В наполнении понятия «символ» мы идем за Соссюром, а не за Пирсом, который противопоставлял его «икону» как основанному на социальной конвенции. Неконвенциональная природа символа не снимает, однако, его отличий от иконических знаков. Хотя и те и другие исходят из принципа подобия, между ними существует важное различие: подобие в символе имеет риторический характер (невидимое передается через видимое подобие, бесконечное через конечное, недискретное через дискретное и т. д.: уподобляющееся и уподобляемое находятся в смысловых пространствах с разным числом измерений), подобие в иконических знаках имеет более рациональный характер. Здесь возможно по изображению однозначно реконструировать изображаемое, что в системе символов в принципе исключается.

Ценность ее безусловна — она образ небесной власти и воплощает в себе вечную истину. Ритуалы, которыми она себя окружает, являются подобием небесного порядка. Перед ее лицом отдельный человек выступает не как договаривающаяся сторона, а как капля, вливающаяся в море. Отдавая себя, он ничего не требует взамен, кроме права себя отдавать. Так, Шафиров, находясь в Стамбуле и советуя после Полтавской битвы совершить вооруженную диверсию с целью похищения с турецкой территории Карла XII, писал Петру I: «А хотя и дознаются, что это сделано с русской стороны, то ничего другого не будет, как только что я здесь пострадаю»*. Можно было бы привести много аналогичных примеров. Существенно здесь то, что носитель конвенциональной психологии, сталкиваясь с необходимостью пожертвовать жизнью, рассматривал смерть как акт обмена жизни на славу: «Аще мужь убиен есть на рати, то кое чюдо есть? — говорил своим воинам Дашла Галицкий. — Инии же и дома умирают без славы, си же со славою умроша»**. С противоположной позиции не может идти и речи об обмене ценностей: возникает поэзия безымянной смерти. Наградой является растворение в абсолюте, от которого не ждут никакой взаимности. Дракула не обещает своим воинам славы и не связывает гибели с идеей справедливого воздаяния*** — он просто предлагает им смерть по его приказу безо всяких условий: «Хто хочет смерть помышляти, тот не ходи со мною на бой»****.

Распространяя на государственность религиозное чувство, социальная психология этого типа требовала от общества как бы передачи всего семиозиса царю, который делался фигурой

* Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. 4. Стб. 42.

** Полн. собр. рус. летописей. 2-е изд. Спб., 1908. Т. 2. С. 822. (курсив мой. — Ю. Л.).

*** Ср.: «Смерть на поле брани обычно называется "суд"» (Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М., Л., 1958. С. 85).

**** Повесть о Дракуле. М., Л., 1964. С. 127.

символической, как бы живой иконой*. Уделом же остальных членов общества делалось поведение с нулевой семиотикой, от них требовалась чисто практическая деятельность. Показательно, что практическая деятельность при этом продолжала в ценностном отношении котироваться весьма низко; это давало возможность Грозному называть своих сотрудников «страдниками» — они как бы низводились на степень, на которой в раннефеодальном обществе были только холопы, находившиеся вообще вне социальной семиотики. От поданных требуется практическая служба, приносящая реальные результаты. Их забота о социально-знаковой стороне своей жизни и деятельности воспринимается как «лень», «лукавство» или даже «измена». Показательно изменение отношения к охоте: из дела чести она превращается в поносную забаву, отвлекающую от государственных дел; за государем право на нее сохраняется, но именно как на забаву. Уже в «Повести о побонши иже на Пьян» страсть нерадивых воевод к охоте противопоставляется государевой ратной службе: «Ловы дъюще, оутъхоу собъ творяще, мняще, яко дома»**. Позже в том же духе писал Грозный Василию Грязному: «Ино было не по объездному спати: ты чаял, что в объезд приехал с собаками, за зайцы — ажно крымцы самого тебя в торок ввязали»***. И Грязной, который не оскорбился кличкой «страдника» (соглашаясь с царем, он отвечал: «Ты государь — аки Бог: из мала и велика чинишь»), тут обиделся и писал Грозному, что раны и увечья он получил не на охоте, а в бою, на государевой службе.

XVIII в. принес глубокие перемены во всей системе культуры. Однако новый этап общественной психологии и семиотики культуры был трансформацией предшествующего, а не полным с ним разрывом. Наиболее заметным на куль-

* Именно символическая, а не знаковая природа авторитета царской власти исключала для царя возможность игрового поведения. В этом отношении момент игры в поведении Грозного воспринимался и субъективно, и объективно как сатанизм.

** *Полн. собр. рус. летописей*. Пг., 1915. Т. 14. С. 307.

*** *Послания Ивана Грозного*. М.; Л., 1951. С. 193.

турно-бытовой поверхности жизни было изменение официальной идеологии. Государственно-религиозная модель не исчезла, а подверглась интересным трансформациям: в аксиологическом отношении верх и низ ее поменялись местами. Практическая деятельность из области «низкого» была поднята на самый верх ценностной иерархии. Десимволизация жизни, сопровождавшаяся демонстративным затаптыванием символики предшествующего периода в грязь и выставлением ее на публичное осмеяние, поднимала авторитет практического дела. Поэзия ремесла, полезных умений, действий, которые не являются ни знаками, ни символами, а ценны сами собой, составляла значительную часть пафоса петровских реформ и научной деятельности Ломоносова. О. Мандельштам видел в этом пафосе суть XVIII в.: «Меня все тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
которые стекло чтут ниже минералов.

Откуда этот пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием научной мысли девятнадцатого столетия?»

В поведении Петра I подчеркивалось, что он

Рожденны к скипетру простер в работу руки.
(Ломоносов)

Идеал царя-работника неоднократно повторялся от Симона Полоцкого («Делати» из сборника «Вертоград многоцветный») до «Стансов» Пушкина. Однако перевернутая система не только отличалась, но и сходствовала со своей исходной формой: петровская государственность не была воплощенным символом, так как сама представляла собой конечную истину и, не имея инстанции выше себя, не была ничьей представительницей и образом. Однако она, как и допетровская

централизованная государственность, требовала веры в себя и полного в себе растворения. Человек вручал себя ей. Создавалась светская религия государственности, и «практичность» переставала уже быть внесемиотической эмпирией.

Коренным образом изменился и удельный вес семиотики договора в общей структуре культуры эпохи. Почти полностью уничтоженная вместе со всем культурным наследием раннего русского средневековья, она получила мощную поддержку в западном культурном влиянии. В речах Феофана Прокоповича и других публицистов петровского лагеря получила развитие политическая концепция Пуффендорфа и Гуго Гроция, своеобразно преломленная сквозь русскую традицию. Власть царя мыслится как данная от Бога и оправдывается ссылкой на апостола Павла (Еф. 6, 5). Однако одновременно утверждается, что царь, приняв власть, вступает в безмолвный договор, обязуясь царствовать на благо подданных. Перестав быть символом, царь так же обязан практически служить подданным, как подданные ему: «Аще же всякий чин от бога есть, якоже ведение второе показывает, то самое нам нужнейшее и богу приятное дело, его же чин требует, мой — мне, твой — тебе, и тако о прочих. Царь ли еси, царствуй убо, наблюдая да в народе будет безпечалие, а во властех правосудие и како от неприятелей цело сохранить отечество. Сенатор ли еси, весь в том пребывай <...>. И просто реши, всяк разсуждай, часового звание твое требует от тебе, и делом исполняй требование его»*.

Введение системы государственных отличий и чинов, конкурировавшей в XVIII в. с принципом безусловного и врожденного благородства по крови, также основано было на обмене достоинства на знаки. Эквивалентность этого обмена, нарушавшаяся на практике, в теории должна была строго соблюдаться. На это были ориентированы разработанные орденские статуты и система чинопроизводства, основанная на строгой очередности стажа службы. То, что обойденный наградой мог по нравам и законам эпохи сам напоминать о себе и требовать награждения, перечисляя свои

* Прокопович Ф. Соч. М., Л., 1961. С. 98.

на него права, свидетельствовало, что в сознании эпохи это была не незаконная милость, а урегулированный и подверженный правилам обмен обязательствами между служилым человеком и властью.

Дух договорности, пронизывающий культуру XVIII в., заставлял переосмыслить или хотя бы перефразировать оценку традиционных институтов. Так, характерно, что, хотя все знают, что в России существует самодержавие и признание этого входит и в официальную идеологию (в частности, в официальную титулатуру), и, конечно, в государственную практику, признаваться в этом факте считается нежелательным нарушением хорошего тона. Екатерина II доказывает в «Наказе...», что Россия — монархия, а не самодержавие, т. е. управляется законами, а не произволом. Александр I будет неоднократно подчеркивать, что самодержавие — печальная необходимость, которой он лично не одобряет. Для него, как и для Карамзина, это будет факт, а не идеал. Особенно же проявится эта тенденция в осмыслении прав дворянства. Уже Кантемир во второй сатире («О благородстве», 1730 г.) рассматривал привилегии дворянина как аванс, получаемый за заслуги отцов, который следует погасить личной службой государству. Мысль эта под пером писателей типа Сумарокова превратилась в теорию обмена личных заслуг на почести, получаемые за заслуги предков. Дворянин, который не имеет личных заслуг, подобен обманщику, берущему и ничего не дающему взамен:

Дворянско титло нам из крови в кровь лнется;
 Но скажем: для чего дворянство так дается.
 Коль пользой общества мой дед на свете жил;
 Себе он плату, мне задаток заслужил:
 А я задаток сей, заслугой взяв чужею,
 Не должен класть его достоинства межею...
 ...Для ободрения пристойный взяв задаток,
 По праву ль без труда имею я недостаток?*

* Сумароков А. В. Стихотворения. [Л.], 1935. С. 203.

На этом фоне протекает и противоположный процесс: одновременно с тенденцией к рационализации знакового обмена, перенесению центра тяжести на его содержание существует и встречное течение — стремление к иррациональному выделению знаковости как таковой. Акцентируется условность, немотивированность знака, ритуал. Так, быстро развивающаяся замкнуто-дворянская культура культивирует этикет, театрализацию быта. Утверждается семиотика корпоративной чести, получают развитие поединки — ритуальная процедура восстановления оскорбленной чести.

Развивающаяся щегольская культура строится на игре, вытекающей из условной связи содержания и выражения знаков. Возникает потребность в словарях для изъяснения значений условных форм выражения, в частности, галантного языка любви. Так, по принципу обычного словаря (слово, пример фразеологического употребления, словарная статья) строится «Любовный лексикон» Дре дю Радье, переработанный для русских, условий А. В. Храповицким. Например:

Беспокойство <...>. *Я терплю смертельное беспокойство.* Заключает в себе: «Я последую принятым правилам, даю должной вид моей горячности».

Говорить <...>. Естьлиже красавица скажет с приятностью: *Ты говоришь пустое*, то значит: «Хотя и хочу иметь любовника, но опасаюсь обычной вам нескромности» <...>. *Опомнись, кому ты говоришь* или *я этого не понимаю* и прочим подобным словам приписывается такое же знаменование <...>.

Мучение. — *Я терплю несносное мучение*, значит по большей части:

«Я притворюсь быть влюбленным; но вы, видевши часто театр, думаете, что без мученья в любви не бывают: мне должно в вашу угодность набирать страстные слова...»*

Такие же метатексты необходимы и для понимания языка мушек: «Мушка <...> бархатная на виске сказывает *нездоровье*, тафтяная на левой стороне лба — *гордость*, под нижней которой-нибудь ресницей — *слезы*, на верхней губе — *поцелуй*, на нижней — *склонность* и проч. Ключ от сей азбуки,

* *Любовный лексикон* / Пер. с фр. М., 1779. С. 9, 18, 42.

так как и министерской (министр — *здесь*: посол, дипломат. — Ю. Л.) не одинаков; его избирают и переменяют для безопасности сношений своих по произволению»*.

Получают развитие языки вееров, цветов. Распространение маскараров вносит элемент релятивности даже в, казалось бы, данные природой оппозиции: мужчины одеваются в женское, женщины — в мужское**. Следует иметь в виду, что народное сознание остается на позициях отождествления немотивированного знака с дьявольским. С этим же связано распространенное в моралистической литературе толкование, связывающее знаковый релятивизм щегольской культуры с безбожием и моральным релятивизмом.

Ошибочно рассматривать щегольскую культуру XVIII в. с тех же позиций, что и ее критики, и видеть в ней лишь уродливую социальную аномалию. Именно в ее недрах вырабатывалось сознание автономности знака, явившееся важным стимулом для формирования личностной культуры эпохи романтизма. То, что у истоков этой культуры в России стоит Тредиаковский с «Ездой в остров любви», а занавес над ней опускает Карамзин как автор «Писем русского путешественника», заставляет нас видеть в ней не только цепь карикатур от Корсакова из «Арапа Петра Великого» до Слюнтяя из «Триумфа» Крылова.

Напряженность социальных конфликтов в конце XVIII в. вызвала дальнейшие сдвиги в структуре языков культуры. Связанность мира знаков с социальной структурой общества дискредитировала в глазах просветителя XVIII в. знак как

* *Гр[омов] Г.* Любовь: Книжка золотая. Спб., 1798. С. 134–135.

** Ср. записку Екатерины II: «Il m'est venu une idée tort plaisante. Il faut faire un bal à l'Ermitage <...>. Il faut dire aux dames d'y venir en déshabillé et sans paniers, et sans grande parure sur la tête <...> Il y aura dans cette salle quatre boutique d'habits, de masques d'un côté et quatre boutique d'habits, de masques de l'autre, d'un côté pour les hommes, de l'autre pour les dames <...>. Aux boutiques avec les habits d'hommes il faut mettre l'étiquette en haut: "boutiques l'habillement pour les dames"; et aux boutiques d'habit pour les dames <...>, "pour les messieur"...» (*Сочинения* имп. Екатерины II: [В 12т.]. Спб., 1907. Т. 12. С. 659).

таковой. Вслед за Вольтером просветители подвергли всесторонней критике «предрассудки вековые» (Пушкин), что на практике означало пересмотр всего запаса накопленных веками семиотических представлений. Руссо, вскрыв ложь мира цивилизации, исходный ее принцип обнаружил в условности связи выражения и содержания в слове. Выдвинутое им противопоставление слова — интонации, жесту и мимике фактически означало антитезу немотивированного знака мотивированному. Руссо свой социальный идеал строил на основе общественного договора, т. е. идеи эквивалентного обмена ценностями между людьми, что невозможно при уничтожении конвенциональности знаков. Отказываясь от социальной семиотики, он хотел сохранить ее результаты.

На противоположном полюсе сложилась масонская идеология. Масоны были противниками договорной теории общества. Ей они противопоставляли идею вручения себя некоему абсолюту (ордену, идеальному человечеству, Богу) и безвозмездного растворения в нем. Однако, субъективно ориентируясь на средневековье, они оставались людьми XVIII в., их эмблемы не были средневековыми символами — это был условный тайный язык для посвященных, который на семиотической шкале располагался ближе к языку мушек, чем к средневековой символической.

Обе попытки вырваться за пределы языковой условности оказались тщетными: XVIII в. закончился двумя грандиозными маскарадами: «римским» маскарадом в революционном Париже и рыцарским — при дворе Павла I.

Рассмотрение материала XIX в. не входит в задачу данной статьи. Однако можно отметить, что в начале нового века идеи «вручения себя» и отказа от культуры, основанной на конвенциональной знаковости, вновь вышли на передний план. С одной стороны, это была архаическая идея провиденциальной миссии самодержавия, фанатически насаждавшаяся Николаем I, с другой — воодушевлявшая прогрессивную часть общества идея «вручения себя» объективным и безусловным ценностям: свободе, истории, народу, «общему делу».

Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века

Заглавие настоящей работы нуждается в пояснении. Бытовое поведение как особого рода семиотическая система — уже такая постановка вопроса способна вызвать возражения. Говорить же о поэтике бытового поведения — значит утверждать (для того хронологического и национального отрезка культуры, который указан в заглавии), что определенные формы обычной, каждодневной деятельности были сознательно ориентированы на нормы и законы художественных текстов и переживались непосредственно эстетически. Если бы это положение удалось доказать, оно могло бы стать одной из важнейших типологических характеристик культуры изучаемого периода.

Нельзя сказать, чтобы бытовое поведение как таковое не привлекало внимания исследователей: в области этнографии оно рассматривается как естественный объект описания и изучения. Традиционной является эта тема и для исследователей относительно отдаленных культурных эпох: античности, Ренессанса, барокко. История русской культуры также может указать на ряд сохраняющих значение трудов от «Очерка домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях» Н. И. Костомарова до книги Б. А. Романова «Люди и нравы Древней Руси».

Из сказанного можно сделать наблюдение: чем дальше — исторически, географически, типологически — отстоит от нас та или иная культура, тем очевиднее, что свойственное ей бытовое поведение — вполне специфический объект научного внимания. С этим можно было бы сопоставить и тот факт,

что документы, фиксирующие для определенного социума нормы бытового, обычного поведения, как правило, исходят от иностранцев или написаны для иностранцев. Они подразумевают наблюдателя, находящегося вне данного социума.

Аналогичное положение существует и в отношении бытовой речи, описания которой на первом этапе фиксации и изучения, как правило, ориентированы на внешнего наблюдателя. Параллель эта, как мы увидим, не случайна: и бытовое поведение, и родной язык принадлежат к таким семиотическим системам, которые воспринимаются непосредственными носителями как «естественные», относящиеся к Природе, а не к Культуре. Знаковый и условный характер их очевиден лишь для внешнего наблюдателя.

Сказанное до сих пор, казалось бы, противоречит заглавию настоящей работы, поскольку эстетическое переживание бытового поведения возможно лишь для наблюдателя, воспринимающего его в ряду знаковых явлений культуры: иностранец, переживающий чужую каждодневную жизнь как экзотику, может воспринимать ее эстетически — непосредственный носитель культуры, как правило, просто не замечает ее специфики. Однако в России XVIII в., в мире дворянской культуры, произошла такая трансформация сущности бытового поведения, что оно приобрело черты, обычно этому культурному явлению не свойственные.

В каждом коллективе с относительно развитой культурой поведение людей организуется основным противопоставлением:

1) обычное, каждодневное, бытовое, которое самими членами коллектива воспринимается как «естественное», единственно возможное, нормальное;

2) все виды торжественного, ритуального, внепрактического поведения: государственного, культового, обрядового, воспринимаемые самими носителями данной культуры как имеющие самостоятельное значение.

Первому носителю данной культуры учатся, как родному языку, — погружаясь в непосредственное употребление, не замечая, когда, где и от кого они приобрели навыки пользования этой системой. Им кажется, что владеть ею настолько

естественно, что самый вопрос такого рода лишен смысла. Тем менее может прийти кому-либо в голову составлять для подобной аудитории грамматики языка бытового поведения — метатексты, описывающие его «правильные» нормы. Второму типу поведения учатся, как иностранному языку, — по правилам и грамматикам, сначала усваивая нормы, а затем уже, на их основании, строя «тексты поведения». Первое поведение усваивается стихийно и невзначай, второе — сознательно, через учителей, и овладение им, как правило, отмечается особым актом посвящения.

Русское дворянство после Петра I пережило изменение, значительно более глубокое, чем простая смена бытового уклада: та область, которая обычно отводится бессознательному, «естественному» поведению, сделалась сферой обучения. Возникали наставления, касающиеся норм бытового поведения, поскольку весь сложившийся в этой области уклад был отвергнут как неправильный и заменен «правильным» — европейским.

Это привело к тому, что русский дворянин в петровскую и послепетровскую эпоху оказался у себя на родине в положении иностранца — человека, которому во взрослом состоянии искусственными методами следует обучаться тому, что обычно люди получают в раннем детстве непосредственным опытом. Чужое, иностранное приобретает характер нормы. Правильно вести себя — это вести себя по-иностранному, т. е. некоторым искусственным образом, в соответствии с нормами чужой жизни. Помнить об этих нормах так же необходимо, как знать правила неродного языка для корректного им пользования. «Юности честное зерцало...», желая изобразить идеал вежливого поведения, предлагало мысленно представлять себя в обществе иностранцев: «Нужду свою благообразно в приятных и учтивых словах предлагать, подобно яко бы им с каким иностранным лицом говорить случалось, дабы они в том тако и обыкли»*.

* *Юности честное зерцало*, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением его императорского величества государя Петра Великого (...) пятым тиснением напечатанное. СПб., 1767. С. 29.

Культурная инверсия такого типа отнюдь не означала «европеизации» быта в прямолинейном понимании этого выражения, поскольку перенесенные с Запада формы бытового поведения и иностранные языки, делавшиеся нормальным средством бытового общения в русской дворянской среде, меняли при такой пересадке функцию. На Западе они были формами естественными и родными и, следовательно, субъективно неощутимыми. Естественно, что умение говорить голландски не повышало ценности человека в Голландии. Перенесенные в Россию, европейские бытовые нормы становились оценочными, они, как и владение иностранными языками, повышали социальный статус человека. В том же «Юности честном зерцале...» читаем: «Младые отроки, которые приехали из чужестранных краев и языков с великим иждивением научились, оные имеют подражать и тцаться, чтоб их не забыть, но совершеннее в них обучатися, а именно: чтением полезных книг и чрез обходительство с другими, а иногда, что-либо в них писать и компоновать, дабы не позабыть языков.

Оные, которые в иностранных землях не бывали, а либо из школы или из другого какого места ко двору приняты бывают, имеют пред всяким себя унижать и смирять, желая от всякого научиться, а не верьхоглядом смотря, надев шляпу, яко бы приковану на голове имея, прыгать и гордиться, яко бы никого в дело ставя»*.

Такое представление делает очевидным, что, вопреки распространенному мнению, европеизация акцентировала, а не стирала неевропейские черты быта, ибо для того, чтобы постоянно ощущать собственное поведение как иностранное, надо было не быть иностранцем (для иностранца иностранное поведение не является иностранным), надо было усваивать формы европейского быта, сохраняя внешний, «чужой», русский взгляд на них, надо было не становиться иностранцем, а вести себя как иностранец. В этом смысле характерно, что усвоение иностранных обычаев отнюдь не отменяло, а порой усиливало антагонизм по отношению к иностранцам.

* Там же. С. 41-42.

Непосредственным результатом перемен в отношении к бытовому поведению была ритуализация и семиотизация тех сфер жизни, которые в пеннверспропанной культуре воспринимаются как «естественные» и незначимые. Результат был противоположен той «приватности», которая бросалась в глаза русским наблюдателям европейской жизни (ср. слова П. Толстого о Венеции: «Ни в чем друг друга не зазирают и ни от кого ни в чем никакого страху никто не имеет: всякий делает по своей воле, кто что хочет»^{*}). Образ европейской жизни удваивался в ритуализованной игре в европейскую жизнь. Каждодневное поведение становилось знаками каждодневого поведения. Степень семиотизации, сознательного, субъективного восприятия быта как знака резко возросла. Бытовая жизнь приобретала черты театра.

Для русского XVIII в. исключительно характерно то, что дворянский мир ведет жизнь-игру, ощущая себя все время на сцене, народ же склонен смотреть на господ как на ряженых, глядя на их жизнь из партера. Интересным показателем этого является употребление европейской (господской) одежды как маскарадной во время святок. Так, В. В. Селиванов вспоминал, как в начале XIX в. на святки толпы ряженых крестьян — деревенских и дворовых — заходили в господский, в это время для них открытый, дом. В качестве маскарадных костюмов использовались или вывороченные крестьянские овчинные шубы, или шутовская одежда, в обычное время не употреблявшаяся (мочальные колпаки и т. п.). Однако наряду с этим употреблялись натуральные барские платья, тайком получаемые у ключницы: «Старинные господские мундиры и другие одежды мужского и женского наряда, хранившиеся в кладовых»^{**}.

Показательно, что на лубочных картинках XVIII в. с их ориентацией на театр — занавесы, наметы и рампы, обрамляющие листы, — народные персонажи, поскольку это актеры, изображаются в господском платье. Так, в известном лубочном

^{*} *Русский архив*. 1888. Т. 1. Кн. 4. С. 547.

^{**} *Предания и воспоминания В. В. Селиванова*. Спб., 1881. С. 115.

листе «Пожалуй поди прочь от меня» блинница нарисована с мушками на лице, а ее ухажер — в парике с косой, с мушками, в дворянском мундире и с треуголкой*.

* Представление о дворянском платье как театральном, а не бытовом одеянии иллюстрируется тем, что в русском народном театре еще в XX в. актеры выступали в обычных пиджаках, на которые надевались в качестве знаков театрального костюма ордена, ленты и погоны. В описании П. Г. Богатыревым костюмов народного театра не только Царь Максимилиан или король Мамай, но и Аника-воин, Змеюлан и другие имеют через плечо ленты, а на плечах погоны, чтобы лицо на сцене «не походило на окружающую публику», — замечает П. Г. Богатырев (см.: *Богатырев П. Г. Народный театр: Чешский кукольный и русский народный театр // Сб-ки по теории поэт. языка. Берлин, Пг., 1923. Вып. 6. С. 83–84*). С этим интересно сопоставить утверждение того же автора, что в чешском кукольном театре «вполне умышленно кукольник речь высших особ делает неправильной» (Там же. С. 71). Очевидно, что и театральная одежда представляется «неправильной» по отношению к обычной. Она изготавливается из материалов, имеющих вид настоящих, но не являющихся ими, и в этом отношении напоминает одежду покойников (например, «босовки» — обувь без подметок), которую специально шили для покойников перед похоронами и которая, как и театральные одежды, изображала доброкачественное одеяние. Для сознания, еще тесно связанного с допетровской традицией, театр оставался «игрищем», разновидностью маскарада и карнавала, в частности, отличающегося обязательным признаком переодевания. Если вспомнить, что с народной (т. е. традиционно допетровской) точки зрения момент переодевания неизменно воспринимался как дьявольский, дозволенный лишь в определенные календарные моменты (святки), да и то лишь как магическая игра с нечистой силой, то естественно, что театрализация дворянского быта и восприятие его как постоянного карнавала (вечный праздник и вечный маскарад) сопровождалась определенной религиозно-этической оценкой такой жизни. Напротив, характерно стремление эстетизированного дворянского быта втягивать в свою орбиту и сельскую жизнь, которая начинает осмысляться через призму идиллических интермедий. Характерны многочисленные факты попыток создания театрализованных образов русской деревни в самой жизни (на фоне и по контрасту с реальной деревней). Таковы и хороводы одетых в

Возможность понимания дворянского быта как повышенно семиотического обуславливалась не только тем, что, сделавшись для послепетровского русского дворянина «своим», он одновременно ощущался им же и как «чужой». Такое двойное восприятие собственного поведения превращало его в игру.

Ощущение это поддерживалось тем, что многие черты народного быта сохраняли еще общенациональный характер: не только мелкий, живущий в провинции помещик, но и знатный барин, и Петр I, и Елизавета легко переходили к нормам традиционного общенародного быта и поведения. Таким образом, можно было выбирать любой из двух типов поведения: нейтральное, «естественное» или подчеркнуто дворянское и одновременно сознательно театрализованное. Характерно, что лично для себя Петр I предпочитал первое, и даже участвуя в ритуализованных бытовых действиях, он себе отводил роль режиссера — лица, организующего игру, требующего ее от окружающих, но лично в нее не включающегося. Однако эта любовь к «простоте» не сближала поведе-

шелковые сарафаны крестьянских девушек, которые плясали по берегам Волги во время путешествия Екатерины II, театральные деревни Шереметьева или переодетая грузинскими крестьянами семья Клейнмихелей, которая на балу трогательно благодарила Аракчеева за заботу.

Яркий пример стирания граней между спектаклем и жизнью, сопровождавшегося переодеванием, меной возрастных и половых амплуа, видим во время коронации Елизаветы Петровны. Коронация была отмечена пышными маскарадами и спектаклями. 29 мая 1742 г. в дворце на Яузе была поставлена опера «La Clemenza di Tito» («Титове милосердие»). Поскольку роль Тита должна была восприниматься как аллюзия на Елизавету, исполнительницей ее была переодетая женщина, г-жа Жоржи. Публика же в зале, по случаю следовавшего за спектаклем маскарада, была в маскарадных платьях. Если вспомнить, что в день переворота Елизавета была в мужском гвардейском мундире, а обычная система маскарада при ее дворе состояла в переодевании мужчин (особенно мальчиков-кадетов) в женские костюмы, а женщин — в мужские, то легко вообразить, как должен был оцениваться этот мир глазами наблюдателей-крестьян, служителей, уличной толпы (см.: *Арапов П.* Летопись русского театра. Спб., 1861. С. 44).

ние Петра с народным, а скорее означала нечто прямо противоположное. Для крестьянина отдых и праздник связаны с переходом в сферу поведения с повышенной ритуализацией: церковная служба — неизменный признак праздника, — свадьба, даже простое угощение в кабаке означали включение в некоторый утвержденный обряд, определяющий даже и то, кому и когда следует говорить и делать. Для Петра же отдых — переход к внеобрядовому, «партикулярному» поведению (первое, в частности, подразумевает публично-зрелищный характер; вокруг дома, в котором происходит свадьба, толпятся неприглашенные, пришедшие «посмотреть»; второе совершается при закрытых дверях, в тесном кругу «своих»). Противопоставление это снимается пародийным ритуалом, который как антиритуал тяготеет к камерности и замкнутости, а как, хотя и вывернутый наизнанку, но все же обряд, — к публичности и открытости. Смещение в петровскую эпоху самых различных форм семиотики поведения: официально-церковного ритуала, пародий на церковный ритуал в кощунственных обрядах Петра и его приближенных, практики «иноземного» поведения в быту, камерного «партикулярного» поведения, сознательно противопоставленного ритуалу*, —

* Если средне-нейтральное европейское «бюргерское» поведение при перенесении его в Россию трансформируется в сторону резкого повышения семиотичности, то не менее интересные трансформации переживает поведение русских людей той эпохи, посещающих Европу. В одних случаях — это продолжение допетровской традиции — семиотичность поведения резко повышается. Забота о смысле жеста, ритуала, восприятие любой детали поведения как знака в этих случаях понятны: человек воспринимает себя как представитель, аккредитованное лицо, и переносит в свое бытовое поведение законы дипломатического протокола. Европейские же наблюдатели полагали, что это и есть нормальное бытовое поведение русских.

Однако возможна была и противоположная трансформация: поведение резко деритуализуется и на фоне европейского выступает как более естественное. Так, Петр I, прекрасно владея стеснительными нормами дипломатического ритуала, во время поездок за границу предпочитал изумлять европейцев неожиданной простотой своего поведения, более непосредственного, чем не только нормы «королевского», но и «бюргерского» поведения. Например, во время

на фоне общенародного уклада жизни делало ощутимой категорию *стиля поведения*. С этим можно сопоставить то, что именно пестрая неупорядоченность лексических средств языка начала XVIII в. обострила чувство стилистической значимости не просто пластов речи, но каждого слова в отдельности (resp. = не только поведения, но и поступка), подготовив строгие классификационные упорядоченности середины XVIII в.

Таким образом, за первым шагом — семнотизацией бытового поведения последовал второй — создание стилей в рамках нормы каждодневного быта. Это выражалось, в частности, в том, что определенными пространствами определялись стилевые константы поведения. Переезжая из Петербурга в Москву, из подмосковного имения в заглазное, из России в Европу, дворянин — часто бессознательно, но всегда безошибочно — изменял стиль своего поведения. Процесс стилеобразования в данной сфере шел и в другом направлении — социальном. Определялась разница в стилях поведения служащего и отставного, военного и статского, столичного (придворного) и нестоличного дворянина. Манера разговора, походки, одежда безошибочно указывали, какое место в стилевом полифонизме каждодневного быта занимает тот или иной человек. Гоголь, приводя в письмах (а позже — в «Игроках») выражение: «Руте, решительно руте! просто карта-фоска!» — считал эту фразу «настоящей армейской и в своем роде не без достоинства», то есть подчеркивал, что ни штатский чиновник, с одной стороны, ни гвардейский офицер, с другой, так бы не сказали.

Стилевая окраска подчеркивалась тем, что реализация того или иного поведения осуществлялась в результате выбора,

посещения Парижа в 1716 г. Петр продемонстрировал понимание норм ритуала: сгорая от нетерпения видеть Париж, он не выходил из дому до визита короля; во время визита к нему регента, приглашая его в свой кабинет, прошел в дверь первым и первым сел в кресло. Но когда Петр нанес ответный визит семилетнему Людовику XV, видя последнего спускающимся с лестницы навстречу карете, «Петр выскочил из нее, побежал к королю навстречу, взял на руки и внес по лестнице в залу» (Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Спб., б. г. Кн. 4. С. 365).

как одна из возможных альтернатив. Наличие выбора, возможность сменить поведение на другое является основой дворянского бытового уклада. Система жизни русского дворянина строилась как некоторое дерево. Причем дворянство, добившись во второй половине XVIII в. вольности служить или жить в отставке, проживать в России или за рубежом, продолжало бороться за умножение «ветвей» этого дерева. Правительство же, особенно в эпохи Павла I и Николая I, активно стремилось свести на нет возможности индивидуального поведения и выбора собственного стиля и природы пути для каждой отдельной личности, превратить жизнь в службу, а одежду — в мундир.

Основные возможности дворянского поведения можно представить следующей схемой (см. с. 494)*. Наличие выбора резко отделяло дворянское поведение от крестьянского, регулируемого сроками земледельческого календаря и единообразного в пределах каждого его этапа. Любопытно отметить, что, с этой точки зрения, поведение дворянской женщины было в принципе ближе к крестьянскому, чем к мужскому дворянскому, поскольку не включало моментов индивидуального выбора, а определялось возрастными периодами.

Возникновение стилей поведения, естественно, сближало это последнее с эстетически переживаемыми явлениями, что, в свою очередь, побуждало искать образцы для бытового поведения в сфере искусства. Для человека, еще не освоившегося с европеизированными формами искусств, образцами

* На схеме отмечена возможность духовного пути, не очень типичного для дворянина, но все же не исключенного. Мы встречаем дворян и среди белого, и среди черного духовенства XVIII — начала XIX в. Не отмечена на схеме существенная для XVIII в. черта: в послепетровской России решительно изменилось отношение к самоубийству. К концу века дворянская молодежь была охвачена настоящей волной самоубийств. Радищев видел в праве человека на свободный выбор: жить или не жить — залог освобождения от политической тирании. Тема эта активно обсуждалась в литературе (Карамзин, русская вертерiana) и публицистике. Таким образом, добавлялась еще одна альтернатива, и самый факт существования делался результатом личного выбора.

здесь могли быть лишь привычные для него формы зрелищных действий: церковная литургия и балаганная сцена. Однако первая пользовалась таким авторитетом, что использование ее в быту принимало характер пародийно-кощунственного действия. Примечательный пример использования форм народного театра для организации ежедневного действия господской жизни находим в редкой книжке «Родословная Головиных, владельцев села Новоспасакого, собранная Баккалавром М. Д. Академии Петром Казанским» (М., 1847). В этом курьезном издании, составленном на основании домашнего архива рода Головиных, заключающего источники, во многом напоминавшие те, которые были в распоряжении Ивана Петровича Белкина, когда он приступал к написанию «Истории села Горюхино», содержится, в частности, жизнеописание Василия Васильевича Головина (1696–1781), составленное на основании его собственных записок и домашних легенд. Бурная жизнь Головина (он учился в Голландии, владел четырьмя европейскими языками и латынью, был камер-юнкером Екатерины I, пострадал по делу Монса, потом попал в застенки при Бироше* и, выкупившись оттуда за огромную взятку, поселился в деревне) интересует нас из-за того театра — смеси ярмарочного балагана, народных заклинаний и заговоров и христианского обряда, — в который он превратил свой каждодневный быт. Приведем обширную цитату.

«Вставши рано по утру, еще до восхода солнечного, он прочитывал полнощницу и утреню вместе с любимым своим дьячком Яковом Дмитриевым. По окончании утренних правил являлись к нему с докладами и рапортами дворецкой,

* «Содержался в заключении около двух лет до 1758-го года, марта 3-го дня, где терпел ужасные пытки и был подвергаем невыразимым мучениям. Поднимая на палы, ему вывертывали лопатки, гладили по спине горячим утюгом, кололи под ногти разожженными иглами, били кнутом и, наконец, истерзанного возвратили семейству». «К сожалению потомства, неизвестна причина настоящей его провинности», — меланхолически замечает бакалавр Петр Казанский (*Родословная Головиных, владельцев села Новоспасакого, собранная Баккалавром М. Д. Академии Петром Казанским*. М., 1847. С. 57–58).

клюшник, выборной и староста. Они обыкновенно входили и выходили по команде горничной девушки испытанной честности Пелагеи Петровны Воробьевой. Прежде всего она произносила: “Во имя Отца, и Сына, и св. Духа”, а предстоящие отвечали: “Амины!”. Потом она уже говорила: “Входите, смотрите, тихо, смиренно, бережно и опасно, с чистотою и с молитвою, с докладами и за приказами к барину нашему государю, кланяйтесь низко его боярской милости и помните ж, смотрите, накрепко!”. Все в один голос отвечали: “Слышим, матушка!”. Вошедши в кабинет к барину, они кланялись до земли и говорили: “Здравия желаем, государь наш!” — “Здравствуйте, — отвечал барин, — друзья мои непытанные и немученные, не опытные и не наказанные!”. Это была его всегдашняя поговорка. “Ну! что? Все ли здорово, ребята, и благополучно ли у нас?”. На этот вопрос прежде всего отвечал с низким поклоном дворецкой: “В церкви святой, и ризнице честной, в доме вашем господском, на конном дворе и скотном, в павлятнике и журавлятнике, везде в садах, на птичьих прудах и во всех местах милостию Спасовою все обстоит, государь наш, богом хранимо, благополучно и здорово”. После дворецкого начинал свое донесение клюшник: “В барских ваших погребах, амбарах и кладовых, сараях и овинах, улишниках и птишниках, на витчинницах и сушильницах, милостию Господнею, находится, государь наш, все в целости и сохранности, свежую воду ключевую из святого григоровского колодца, по приказанию вашему господскому, на пегой лошади привезли, в стеклянную бутылку налили, в деревянную кадку поставили, вокруг льдом обложили, изнутри кругом призакрыли и сверху камень навалили”. Выборной доносил так: “Во всю ночь, государь наш, вокруг вашего боярского дому ходили, в колотушки стучали, в трещетки трещали, в ясак звенели и в доску гремели, в рожок, сударь, по очереди трубили и все четверо между собою громогласно говорили; ночные птицы не летали, странным голосом не кричали, молодых господ не пугали и барской замаски не клевали, на крыши не садились и на чердаке не возились”. В заключение староста доносил: “Во всех четырех деревнях, милостию Божиею, все состоит благополучно и здорово: крестьяне ваши

господские богатеют, скотина их здоровеет, четвероногие животные пасутся, домашние птицы несутся, на земле трясения не слышали, и небесного явления не видали; кот Ванька* и баба Зажигалка** в Ртищеве проживают и по приказу вашему боярскому невейку ежемесячно получают, о преступлении своем ежедневно воздыхают и вас, государь наш, слезно умоляют, чтобы вы гнев боярской на милость положили и их бы, виновных рабов своих, простили»». Пропускаем описание тщательно разработанного ежедневного церемониала, состоящего из домашней молитвы, церковной литургии и обрядов завтрака, обеда и десерта, каждый из которых составлял регулярно повторяющееся зрелище. «Приготовление ко сну начиналось (в 4-м часу пополудни. — Ю. Л.) приказом закрывать ставни; изнутри прочитывали молитву Иисусову: “Господи Иисусе Христе, сыне Божий наш, помилуй нас!” — “Аминь!” — отвечали несколько голосов извне и с этим словом с ужасным стуком закрывали ставни и засовывали железными болтами. Тут приходили дворецкой, ключник, выборной и староста. В кабинет к барину допускался один дворецкой и отдавал уже прочим приказания. Приказ выборному был такой: “Слушайте приказ боярской: смотрите, всю ночь не спите, кругом барского дома ходите, колотушками громче стучите, в рожок трубите, в доску звоните, в трещотку трещите, в ясак ударяйте, по сторонам не зевайте и помните накрепко: чтобы птицы не летали, странным голосом не кричали, малых детей не пугали, барской замаски не клевали, на крыше б не сажались и по чердакам

* Это был любимый кот барина. Однажды он влез в вятер, съел в нем приготовленную для барского стола животрепещущую рыбу и, увязши, там удавился. Слуги, не сказав о смерти кота, сказали только о вине, и барин сослал его в ссылку (*прим. П. Казанского*).

** Так названа та женщина, от неосторожности которой сгорело Новоспаское в 1775 году. Василий Васильевич так был испуган этим пожаром, что всем дворовым людям велел стряпать в одной особой комнате, а дворовых у него было более трех сот человек; естественно, что приказание никогда не было исполняемо (*прим. П. Казанского*).

не возились. Смотрите ж, ребята, помните накрепко!”. “Слышим”, — был ответ. Старосте был приказ такой: “Скажите сотским и десятским, чтоб все они, от мала до велика жителей хранили и строго соблюдали, обывателей от огня неусыпно сберегали б, и глядели б, и смотрели: нет ли где в деревнях Целеве, Медведках и Голявине смятения, не будет ли на реках Икше, Яхrome и Волгуше волнения, не увидят ли на небесах какого-нибудь странного явления, не услышат ли под собою ужасного землетрясения? Коли что такое случится или диво какое приключится, о том бы сами не судили и ничего б такого не рядили и в ту б пору к господину приходили и все б его милости боярской доносили и помнили б накрепко”. Ключнику отдавала приказ девица Воробьева: “Барин государь тебе приказал, чтоб ты провизию наблюдавал, в Григорово лошадь отправлял и святую воду принимал. В кадку поставьте, льдом охладите, кругом накройте и камнем навалите, с чистотою и молитвою, людей облегчайте и скотов наблюдайте, по сторонам не зевайте и пустого не болтайте и помните накрепко!” Этим оканчивались приказания. Двери комнат запирали и отпирали обыкновенно Воробьева; ключи она относала к самому барину и, положив под изголовье, говорила: “Оставайтесь, государь, с Иисусом Христом, почивайте, сударь, под покровом Пресвятой Богородицы, ангел-хранитель пребудет над вами, государь мой”. Потом отдавала приказ чередным сенным девицам: “Кошек-то* смотрите, ничем не стучите, громко говорите, по ночам не спите, подслушников глядите, огонь потушите и помните накрепко!”

Прочитавши вечернее правило, Василий Васильевич ложился в постель и, крестясь, произносил: “Раб Божий ложится спать, на нем печать Христова и утверждение, Богородицына нерушимая стена и защищение, Крестителява благо-

* В комнатах у Василия Васильевича было семь кошек, которые днем ходили везде, а ночью привязывались к семиянжному столу. За каждой кошкой поручено было ходить особой девке. Если случалось, что которая из кошек отрывалась от стола и приходила к барину, то кошки и девки подвергались наказанию (прим. П. Казанского).

словенная десница, хранителя моего ангела всеильный и всемогущий животворящий крест, бесплотных сил лики и всех святых молитвы. Крестом ограждаюсь, демона прогоняю и всю силу его вражью искореняю, всегда ныне, и присно, и во веки веков. Аминь!” Ночью в Новоспаском раздавался гром, звон, стук, свист, гам и крик, трещанье и бегание от четырех чередовых и стольких же караульных. Если что-нибудь помешает барину заснуть в первое время, то он уже не ложился спать и расстраивался на всю ночь. В таком случае он или начинал читать вслух свою любимую книгу “Жизнь Александра Македонского” Квинта Курция или садился в большие кресла <...> произносил следующие слова, постепенно возвышая и понижая голос: “Враг сатана, отгонись от меня в места пустыя, в леса густые и в пропасти земные, идеже не присещает свет лица Божия! Враг сатана! Отженись от меня в места темные, в моря бездонные, на горы дивныя, бездомные, безлюдные, иде же не присещает свет лица Господня! Рожа окаянная, изыди от меня в тартарары, изыди от меня окаянная рожа в ад кромешный и в пекло триисподне и к тому уже не вниди. Аминь! Аминь! Аминь! Глаголю тебе, рассыпся, растрекляте, растрепогане, растреокаяне! Дую на тебя и плюю!” Окончив заклинание, он вставал со стула и начинал ходить взад и вперед по всем своим семи комнатам, постукивая колотушкой <...>. Эти странности естественно поджигали любопытство, и многие подсматривали в щели, что делает барин. Но и на этот случай приняты были меры. Сенные девушки начинали крик с различными прибаутками и приговорками, окачивали из верхнего окошка холодной водой подслушников, и барин одобрял все эти поступки, приговаривая: “По делом вору и мука, ништо им растреклятым! растрепоганым! растреокаяным! непытаным! немученым! и не наказанным!” топча обеими ногами и повторяя неоднократно одно и то же»*.

Перед нами подлинный театр — со стабильными и регулярно повторяющимися спектаклями и текстами. Однако это еще и народный театр с раёшными рифмованными монологами

* *Родословная Головиных...* С. 60–70.

и с характерным ярмарочным окончанием спектакля, когда публику со сцены окатывают водою. На сцене — «барин», персонаж, прекрасно известный по народному театру и лубочным картинкам, он же частично и «чернокнижник» — произносит заклинания, вслух читает по-латыни вперемешку со стихами раёшного типа по-русски. Слияние смешного и грозно-страшного в этом спектакле весьма типично.

Но и барин — не только актер, но и зритель, который, со своей стороны, наблюдает тот карнавализованный ритуал, в который он превратил каждодневное течение своей жизни. Он с удовольствием играет свою грозно-смешную роль и наблюдает, чтобы и прочие не выпадали из стиля игры. Вряд ли он, просвещенный астроном и географ, объездивший всю Европу, беседовавший с Петром I, внук фаворита Софьи В. В. Голицына, вне игры верит, что любимый кот Ванька десятки лет продолжает в ссылке «проживать» и «о преступлении своем ежедневно вздыхать».

Но он предпочитает жить в этом условно-игровом мире, а не в том, где, как он записывал в календаре, «подчищали ногти у меня, бедного и грешного человека, которые были изуродованы»*.

В дальнейшем мы наблюдаем, как складывающаяся в сфере эстетического сознания высокой культуры XVIII в. жанровая система начинает активно воздействовать на поведение русского дворянина, создавая разветвленную систему жанров поведения.

Показательным свидетельством этого процесса было стремление к расчленению жилого бытового пространства на

* *Родословная Головиных...* С. 58. Ср.: «Известный богач граф П. М. Скавронский <...> окружил себя певцами и музыкантами: он разговаривал с прислугой своей по нотам, речитативами; так дворецкий докладывал ему бархатным баритоном, что на стол подано кушанье. Кучер объяснялся с ним густыми октавами, форейторы — дискантами и альтами, выездные лакеи — тенорами и т. д. Во время парадных обедов и балов его слуги, прислуживая, составляли трио, дуэты и хоры; сам барин отвечал им также в музыкальной форме» (*Пыляев М. И. Старое житье: Очерки и рассказы. 2-е изд. Спб., 1897. С. 88*).

сценические площадки, причем переход из одной в другую сопровождался сменой поведенческого жанра. Допетровская Русь знала бинарное противопоставление ритуального и внеритуального пространств в мире и в пространстве человеческого поселения. Эта оппозиция реализовывалась на разных уровнях как «жилой дом — церковь», «внеалтарное пространство — алтарь», «черный угол — красный угол в избе» и т. п. Продолжением этого было перенесение в барский особняк членения на жилые и парадные комнаты. Однако в дальнейшем проявляется тенденция, с одной стороны, превращать парадные комнаты в жилые, с другой, вносить дифференциацию в жилое пространство: переход из зимней резиденции в летнюю, перемещение — в пределах нескольких часов — из античных или барочных зал дворца в сельскую «хижину», «средневековую» руину, китайскую деревню или турецкий киоск, переход в Кускове из «голландского домика» в «итальянский» означали смену типа поведения, речи, места. Не только царские дворцы или особняки вельмож, но и значительно более скромные поместья простых дворян заполнялись беседками, гротами, храмами уединенного размышления, приютами любви и т. д. Поскольку помещение становилось декорацией (параллель с театром представляло и стремление сопровождать изменение пространства дифференциацией сопровождающей музыки), оно могло, в случае необходимости, упрощаться и удешевляться, превращаясь из конструкции особого пространства (как это имело место в выдающихся архитектурных ансамблях) в знаки такой конструкции, доступные и простому помещику.

Дальнейшим развитием поэтики поведения явилась выработка категории амплуа. Подобно театральному амплуа — некоторому инварианту типичных ролей, — человек XVIII в. выбирал себе определенный тип поведения, упрощавший и возводивший к некоему идеалу его реальное, бытовое существование. Такое амплуа, как правило, означало выбор определенного исторического лица, государственного или литературного деятеля или персонажа поэмы или трагедии. Данное лицо становилось идеализированным двойником реального человека, замещая, в определенном смысле, тезоименитого

святого: ориентация на него становилась программой поведения, а наименования типа «Российский Пиндар», «Северный Вольтер», «Наш Лафонтен», «Новый Стерн» или «Минерва», «Астрея», «Российский Цезарь», «Фабий наших дней» делались как бы добавочным именем собственным («Минерва», например, прямо превратилась в литературное имя собственное Екатерины II).

Такой взгляд, строя, с одной стороны, субъективную самооценку человека и организуя его поведение, а с другой, определяя восприятие его личности современниками, образовывал целостную программу личного поведения, которая в определенном отношении предсказывала характер будущих поступков и их восприятия. Это стимулировало возникновение анекдотических эпосов, которые строились по кумулятивному принципу: маска-амплуа являлась тем сюжетным стержнем, на который нанизывались все новые и новые эпизоды анекдотической биографии. Такой текст поведения в принципе был открытым — он мог увеличиваться до бесконечности, обогащаясь все новыми и новыми «случаями».

Показательно, что количество возможных амплуа было отнюдь не безграничным и даже не очень большим, во многом напоминая набор персонажей литературных текстов разного рода и героев различных театральных представлений.

Прежде всего возникают амплуа, образуемые из обычного нейтрального поведения путем количественного преувеличения всех характеристик или выворачивания их наизнанку.

Среди характерных масок этого набора можно указать на типичный для XVIII в. вариант «богатыря». Амплуа это создается при помощи чисто количественного возрастания некоторых нормальных, нейтральных свойств человека. XVIII в. кишит исполинами. Характеристика Петра I как «чудотворца-исполина» (Пушкин) отчетливо восходит к XVIII в., а в анекдотах о Ломоносове неизменно подчеркивается его превосходящая обычные человеческие нормы физическая сила, богатейство его забав и т. д. К этим же представлениям относятся и суворовские «чудо-богатыри» (ср.: «а ты удвоил — (курсив мой. — Ю. Л.) — шаг богатырский» — «богатырский», т. е. удвоенный против обыч-

ного)*. Наиболее совершенным воплощением этой тенденции был анекдотический эпос о Потемкине, который складывался в законченный образ человека, все природные способности которого превосходили обычную норму. Здесь рассказы о чудовищном аппетите и пищеварении (совершенно в духе Рабле и русского лубка «Славной объедала и веселой подпивала», который в русских вариантах совершенно утратил свойственный французскому оригиналу характер политической карикатуры и восстановил свою ярмарочно-раблезианскую подоснову). Ср. рассказы типа:

«В Таврическом дворце в прошлом столетии князь Потемкин, в сопровождении Левашева и князя Долгорукова, проходит чрез уборную комнату мимо великолепной ванны из серебра.

Левашев: Какая прекрасная ванна!

Князь Потемкин: Если берешься ее всю наполнить (это в письменном переводе, а в устном тексте значится другое слово), я тебе ее подарю»**.

Слушателям следовало не только оценить размах воображения Потемкина, но и предположить, что сам он — законный владелец замечательной ванны — без труда может совершить подобный подвиг. Легендарное богатырство Потемкина включало и другой аспект: не случайно Пушкин, услышав, что статью Д. Давыдова отдали на цензурный просмотр Михайловскому-Данилевскому, сказал: «Это все равно, как если

* *Наставление* Суворова Милорадовичу // Милютин Д. А. История войны России с Францией в царствование имп. Павла I в 1799 г. СПб., 1852. Т. 1. С. 588.

О стремлении в средневековых текстах строить выдающиеся характеры как обладающие тем же набором свойств, что и остальные люди, но в превосходной степени, см.: *Birge Vitz E.* Type et individu dans «l'autobiographie» médiévale // *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraire.* 1975. № 24. Такое построение базируется на вере в незыблемость данного человеку свыше земного амплуа. Однако созданная им традиция «богатырских» образов (=образцов) оказывает воздействие на поведение людей и тогда, когда амплуа становится результатом активного выбора самого человека.

** *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 194.

бы князя Потемкина послать к евнохам учиться у них обхождению с женщинами»*. На этом фоне выделяются черты грандиозности политических замыслов, грандиозности пиров и празднеств, грандиозности расточительства, воровства и взяточничества, грандиозности великодушия, щедрости и патриотизма. По сути дела, любой анекдот, выделяющий преступные или героические черты, может войти в биографический эпос анекдотов о Потемкине, но при условии, что черты эти будут предельно преувеличены и доведены до превосходной степени.

Другое типичное амплуа, организующее ряд биографических легенд и реальных биографий, — амплуа остролова, забавника и гаера. Оно также связано с миром балаганного театра и лубка. Такой, например, является биография А. Д. Копьева, повторяемые современниками эпизоды которой, как правило, просто бродячие анекдоты об остряке, выходящем из затруднительных положений с помощью смелых ответов. Еще Вяземский, пересказывая эпизоды «биографии» Копьева, указал, что действия и ответы эти приписываются и другим лицам (А. Н. Голицыну) или даже известны в качестве французских анекдотов. Маска-амплуа оказывает притягивающее действие, а легендарная биография делается текстом, тяготеющим к саморасширению за счет впитывания разнообразных анекдотов об остроловах.

Очень показательна в этом отношении судьба С. Н. Марина. С. Марин — военный деятель, получивший под Аустерлицем четыре картечные пули (в голову, руку и две в грудь) да золотую шпагу за храбрость и штабс-капитанский чин, под Фридландом — осколок гранаты в голову, владимирский крест и флигель-адъютантские аксельбанты, бывший в 1812 г. дежурным генералом при Багратионе, умерший в конце кампании от ран, болезней и переутомления; активный политик — участник событий 12 марта 1801 г., собеседник Наполеона, которому он привез письмо русского императора, наконец, поэт-сатирик. Но все эти качества были заслонены в глазах современников маской шалуна-остролова. В этом

* *Русский архив*. 1880. Т. 3. Кн. 2. С. 228 (прим.).

образе Марин и вошел в сознание историков русской культуры начала XIX в.

Распространенным был и тип «российского Диогена», «нового киника», который включал сочетание философического презрения к богатству с нищетой, нарушение норм приличий и, в качестве обязательного атрибута, — запойное пьянство. Стереотип этот был создан Барковым и в дальнейшем организовывал образ и поведение Кострова, Милонова и десятка других литераторов.

Человек, ориентирующий свое поведение на определенное амплуа, уподоблял свою жизнь некоему импровизационному спектаклю, в котором предсказуем лишь тип поведения каждого персонажа, но не возникающие от их столкновения сюжетные ситуации. Действие открыто и может продолжаться как бесконечное наращивание эпизодов. Такое построение жизни тяготело к народному театру и было мало приспособлено для осмысления трагических коллизий. Показательным примером может быть мифологизированная биография Суворова. В построении идеализированного мифа о себе самом Суворов отчетливо ориентировался на образы Плутарха, в первую очередь — на Цезаря. Этот высокий образ, однако, мог — в письмах к дочери или в обращении к солдатам — заменяться фигурой русского богатыря (в письмах к дочери — известной «Суворочке» — стилизованные описания боевых действий разительно напоминают сказочные трансформации боевых действий в сознании капитана Тушина из «Войны и мира», заставляя предполагать знакомство Толстого с этим источником).

Однако поведение Суворова регулировалось не одной, а двумя нормами. Вторая была отчетливо ориентирована на амплуа гаера. С этой маской связаны бесчисленные анекдоты о чудачествах Суворова, его петушином крике и шутовских выходках. Сочетание двух взаимоисключающих амплуа в поведении одного и того же человека связано было со значением контраста в поэтике предромантизма (см. отрывок «Недавно я имел случай познакомиться с странным человеком, каких много!» — из записной книжки Батюшкова*, «Харак-

* См.: Батюшков К. Н. Соч. М., Л., 1934. С. 378–380.

тер моего дяди» Грибоедова* или отрывок дневниковой записи от 17 декабря 1815 г. Пушкина-лицейста «Хотите ли видеть странного человека, чудака»**).

Непредсказуемость поведения человека в таком случае создавалась за счет того, что собеседники его никогда не могли заранее сказать, какое из двух возможных амплуа будет актуализовано. Если эстетический эффект поведения, ориентированного на одно постоянное амплуа, был в том, что в разнообразных ситуациях резко выступала единая маска, то здесь он был связан с непрерывным изумлением аудитории. Так, например, посланный венским двором для переговоров с Суворовым князь Эстергази жаловался Комаровскому: «Как можно говорить с таким человеком, от которого нельзя добиться толку». Но тем более был он поражен при следующем свидании: «C'est un diable d'homme. Il a autant d'esprit, que de connaissance»***.

Следующий этап в эволюции поэтики поведения может быть охарактеризован как переход от амплуа к сюжету.

Сюжетность — отнюдь не случайный компонент бытового поведения. Более того, появление сюжета как определенной категории, организующей повествовательные тексты в искусстве, может быть в конечном итоге объяснено необходимостью выбора стратегии поведения для внелитературной деятельности.

Бытовое поведение приобретает законченную осмысленность лишь в той мере, в какой отдельной цепочке поступков на уровне реальности может быть сопоставлена последовательность действий, имеющая единое значение, законченность и выступающая на уровне кодирования как некоторый обобщенный знак ситуации, последовательности поступков и их результата, т. е. сюжет. Наличие в сознании определенного коллектива некоторой суммы сюжетов позволяет кодировать реальное поведение, относя его к значимому или незначимому

* См.: Грибоедов А. С. Соч. М., 1956. С. 414–415.

** См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 16 т. М., 1949. Т. 12. С. 301.

*** Комаровский Е. Ф. Записки. Спб., 1914. С. 90.

и приписывая ему то или иное значение. Низшие единицы знакового поведения: жест и поступок, как правило, получают теперь свою семантику и стилистику не изолированно, а в отнесенности к категориям более высокого уровня: сюжету, стилю и жанру поведения. Совокупность сюжетов, кодирующих поведение человека в ту или иную эпоху, может быть определена как мифология бытового и общественного поведения.

В последнюю треть XVIII в. — время, когда в русской культуре послепетровской эпохи складывается мифология этого рода, — основным источником сюжетов поведения была высокая литература небытового плана: античные историки, трагедии классицизма, в отдельных случаях — жития святых.

Взгляд на собственную жизнь как на некоторый текст, организованный по законам определенного сюжета, резко подчеркивал «единство действия» — устремленность жизни к некоторой неизменной цели. Особенно значительной делалась театральная категория «конца», пятого акта. Построение жизни как некоторого импровизационного спектакля, в котором от актера требуется оставаться в пределах его ампула, создавало бесконечный текст. В нем все новые и новые сцены могли пополнять и варьировать течение событий. Введение сюжета сразу же вводило представление об окончании и одновременно приписывало этому окончанию определяющее значение. Смерть, гибель делалась предметом постоянных размышлений и венцом жизни. Это, естественно, активизировало героические и трагические модели поведения. Отождествление себя с героем трагедии задавало не только тип поведения, но и тип смерти. Забота о «пятом» акте становится отличительной чертой «героического» поведения конца XVIII — начала XIX в.

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей...*

В этих стихах Лермонтова с исключительной ясностью выступает и представление о человеке как актере, разыг-

* Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М., Л., 1954. Т. 2 С. 38.

рывающем драму своей жизни перед аудиторией зрителей (романтический гигантизм выражается здесь и в том, что в качестве последних выступает «целый мир»), и мысль о совмещении жизненной кульминации с театральным понятием пятого акта (торжество или гибель). Отсюда и постоянные размышления Лермонтова о жизненном финале: «Конец, как звучно это слово».

И не забыт умру я. Смерть моя
Ужасна будет; чуждые края
Ей удивятся, а в родной стране
Все проклянут и память обо мне*.

Когда ранним утром 14 декабря 1825 г. декабристы вышли на Сенатскую площадь, А. И. Одоевский воскликнул: «Умрем, братцы, ах, как славно умрем!» Восстание еще не началось, и вполне можно было рассчитывать на успех дела. Однако именно героическая гибель придавала событию характер высокой трагедии, возвышая участников в собственных их глазах и в глазах потомства до уровня персонажей сценического сюжета.

Исключительно показательна в этом отношении судьба Радищева. Обстоятельства смерти Радищева остаются до сих пор невыясненными. Неоднократно повторяемые в научной литературе рассказы об угрозах, якобы произнесенных по адресу Радищева Завадовским или даже А. Р. Воронцовым, не заслуживают доверия. Радищев, конечно, мог вызвать неудовольствие теми или иными неосторожными действиями или словами. Однако всякому, кто мало-мальски знаком с политическим климатом «дней александровых прекрасного начала», очевидно, что это было не то время, когда смелый проект, написанный по правительственному заказу (а других «опасных» деяний за Радищевым в эти месяцы не числилось!), мог вызвать сколь-либо серьезные репрессии. Изложенная Пушкиным версия явно тенденциозна. В ней сквозит нескрываемая прония, вызванная несоразмерностью между выгово-

* Там же. Т. 1. С. 185.

ром Завадовского («сказал ему с дружеским упреком») и реакцией Радищева («Радищев *увидел* угрозу (курсив мой. — Ю. Л.). Огорченный и испуганный, он возвратился домой...»). Статья Пушкина еще не получила общепринятой интерпретации, а пока это не сделано и не объяснена должным образом цель, которую она в целом преследовала, пользоваться извлечениями из нее крайне рискованно. Ясно лишь одно: Радищев был смелым человеком, и испугать его тенью опасности, двусмысленной угрозой было невозможно. Самоубийство Радищева не было вызвано испугом. Вряд ли стоит всерьез опровергать анекдотические рассуждения Г. Шторма о том, что в самоубийстве Радищева «все имело значение — даже постепенное ухудшение погоды, отмеченное метеорологическим бюллетенем “С.-Петербургских ведомостей” 11 и 12 сентября»*. Не одна погода сыграла роковую роль в судьбе Радищева, по мнению Г. Шторма, не только разочарование в надеждах на улучшение положения крестьян, но и обстоятельства, «имевшие отношение лично к нему». Одним из них, «несомненно», по мнению Шторма, было осуждение дальнего родственника Радищева, попавшегося в мошенничестве**.

Все попытки найти в биографии Радищева осенью 1802 г. конкретный повод для его трагического поступка ни к чему не приводят.

* Шторм Г. П. Потаенный Радищев: Вторая жизнь «Путешествия из Петербурга в Москву». 2-е изд., испр. и доп. М., 1968. С. 439. См. нашу рецензию на первое издание: Лотман Ю. М. В толпе родственников // Учен. зап. Горьк. гос. ун-та. Горький, 1966. Вып. 78. «Второе, исправленное издание» не учло критики первого, а нагромоздило новые ляпсусы. Отметим лишь, что автор счел уместным завершить книгу «неопубликованными, звучащими в духе радищевской традиции строками» из стихотворения неизвестного автора, намекнув, что им, вероятно, был Пушкин. К сожалению, приведенные строки — хрестоматийно известный текст, отрывок из стихотворения Вяземского «Негодование». «Неопубликованными» эти стихи могут считаться в такой же мере, в какой автор их — «неизвестным». Перед нами не просто случайная ошибка, а проявление дилетантизма.

** Там же. С. 383.

Между тем акт этот, не находя опоры в биографических обстоятельствах последних месяцев жизни писателя, закономерно укладывается в длинную цепь многочисленных рассуждений его на эту тему. В «Житии Федора Васильевича Ушакова», «Путешествии из Петербурга в Москву», трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» и других произведениях Радищев настойчиво возвращается к проблеме самоубийства. Рассуждения на эту тему, с одной стороны, связаны с этикой материалистов XVIII в. и, в прямой противоположности с церковной моралью, утверждают право человека распоряжаться своей жизнью. С другой стороны, подчеркивается не только философский, но и политический аспект проблемы: право на самоубийство и освобождение человека от страха смерти кладут предел его покорности и ограничивают власть тиранов. Избавившись от обязанности жить при любых условиях, человек делается абсолютно свободным и обращает в ничто власть деспотизма. Мысль эта занимала исключительно большое место в политической системе Радищева, и он неоднократно к ней возвращался. «О возлюбленные мои! восторжествуйте над кончиною моею: она будет конец скорби и терзанию. Исторгнутые* от ига предрассудков, помните, что бедствие не есть уже жребий умершего»**.

Мысль эта не была исключительно радищевской. В «Вадиме Новгородском» Княжнина последняя реплика Вадима, обращенная к Рюрику, такова:

В середине твоего победоносна войска,
В венце могущий все у ног твоих ты зреть,
Что ты против того, кто смеет умереть?***

Ср. также концовку «Марфы Посадницы» Ф. Иванова:

* В печатном тексте ошибочно «исторгнутый».

** Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М., Л., 1941. Т. 2. С. 101. (Ср.: *Монтескье Ш. О Духе законов*. Кн. 1. Гл. 8.)

*** Вадим Новгородский / Трагедия Я. Княжнина с пред. В. Саводника М., 1914. С. 63.

Марфа: ...В царя ты изверга, во мне пример свой зри:
Живя без подлости, без подлости умри (закалается)*.

Готовность к смерти, по мнению Радищева, отличает человека от раба. В главе «Медное», обращаясь к крепостному лакею, пособнику и жертве развратного барина, автор пишет: «Твой разум чужд благородных мыслей. Ты умереть не умеешь (курсив мой. — Ю. Л.). Ты склонись и будешь раб духом, как и состоянием»**. Образ мужественной смерти Федора Ушакова напомнил Радищеву «людей отъемлющих самих у себя жизнь мужественно». А последнее наставление, которое автор вложил в уста Ф. Ушакова, напоминало, «что должно быть твердо в мыслях, дабы умирать безтрепетно»***.

Радищев придавал огромное значение героическому поведению отдельного человека как воспитательному зрелищу для сограждан, поскольку неоднократно повторял, что человек есть животное подражательное. Эта зрелищная, демонстративная природа личного поведения особенно актуализировала театральный момент в жизни человека, претендующего на роль «учителя <...> в твердости», подающего «пример мужества»****. «Человек рожденный с нежными чувствами одаренный сильным воображением, побуждаемый любочестием, изторгается из среды народных. Восходит на лобное место. Все взоры на него стремятся, все ожидают с нетерпением его произречения. Его же ожидает плескание рук или посмеяние горшее самой смерти»*****.

Соединение зрелищно-театрального момента с тем кругом представлений о героической гибели, о котором речь шла выше, определило особое значение для Радищева трагедии Аддисона «Катон Утический», Именно герой трагедии Аддисона стал для Радищева некоторым кодом его собственного поведения.

* *Сочинения* и переводы Ф. Ф. Иванова. М., 1824. Ч. 2. С. 89.

** *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. М., Л., 1938. Т. 1. С. 351.

*** Там же. С. 184.

**** Там же. С. 155.

***** Там же. С. 387.

В главе «Крестыцы» («Путешествие из Петербурга в Москву») Радищев вложил в уста добродетельного отца следующее: «Се мое вам завещание. Если ненавистное щастие, изощит над тобою все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земли неостанется, если доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения; тогда вспомни, что ты человек, вспомяни величество твое, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся. — Умри. — В наследие вам оставляю слово умирающего Катона»*.

Какие слова «умирающего Катона» Радищев имеет в виду? Комментатор академического издания (Я. Л. Барсков) полагал, что «Радищев имеет в виду рассказ Плутарха о предсмертной речи Катона»**. Такого же мнения придерживаются и позднейшие комментаторы***. Между тем очевидно, что здесь речь идет о заключительном монологе из трагедии Аддисона, том самом, о котором Радищев позже в Сибири писал: «Я всегда с величайшим удовольствием читал размышления стоящих на воскраии гроба, на праге вечности, и, соображая причину их кончины и побуждения, ими же вождаемы были, почерпал многое, что мне в другом месте находить не удавалось <...>. Вы знаете единословие или монолог Гамлета Шекспирова и единословие Катона Утиксского у Аддисона»****.

Радищев привел этот монолог в собственном переводе в конце главы «Бронницы»: «Некий тайный глас вещает мне, пребудет нечто во веки живо.

С течением времен, все звезды помрачатся,
померкнет солнца блеск; природа обветшав
лет дряхлостью, падет.

Но Ты, во юности безсмертной процветеш,
незыблительный, среди сражения стихиев,
развалин вещества, миров всех разрушенья».

* Радищев А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 295.

** Там же. С. 485.

*** Кулакова Л. И., Западов В. А. А. Н. Радищев. «Путешествие из Петербурга в Москву». Л., 1974. С. 157.

**** Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М., Л., 1941. Т. 2. С. 97–98.

Радищев снабдил этот отрывок примечанием: «Смерть Катонова, трагедия Еддесонова. Дейс. V. Явлен. I.»*.

Связь слов крестницкого дворянина с этим отрывком очевидна и устойчива для Радищева: идея готовности к самоубийству — лишь вариант темы подвига. А этот последний связывается с верой в бессмертие души:

«Случается, и много имеем примеров в повествованиях, что человек, коему возвещают, что умереть ему должно, с презрением и нетрепетно взирает на шествующую к нему смерть во сретение. Много видали и видим людей отъемлющих самих у себя жизнь мужественно. И по истинно нужна неробость и крепость душевных сил, дабы взирати твердым оком на разрушение свое <...>. Нередко таковой зрит и за предел гроба, и чае возродиться»**.

Итак, самоубийство Радищева не было актом отчаяния, признания своего поражения. Это был давно обдуманый акт борьбы, урок патриотической твердости и нестигаемого свободолюбия. Нам сейчас трудно реконструировать в деталях отношение Радищева к политической ситуации начала царствования Александра I. К осени 1802 г. он, видимо, пришел к выводу о необходимости совершить подвиг, призванный разбудить и мобилизовать русских патриотов. Когда мы читаем в воспоминаниях детей о том, что в последние дни он находился в возбуждении и однажды даже сказал им: «Ну что, детушки, если меня опять сошлют в Сибирь?», то, учитывая все, что Радищев делал в начале царствования Александра I, такое предположение кажется настолько необоснованным, что естественно напрашивается вывод, сделанный его сыном Павлом: «Душевная болезнь развивалась все более и более»***.

* Там же. Т. 1. С. 269.

** Там же. С. 183–184.

*** См.: *Биография А. Н. Радищева*, написанная его сыновьями. М., Л., 1959. С. 95. Радищев действительно был болен в августе 1802 г.; см. его письмо родителям от 18 августа (Полн. собр. соч. М., Л., 1952. Т. 3. С. 535). Однако никаких оснований считать, что речь шла о душевной болезни, нет. Это такой же эвфемизм, как упоминание смерти от чахотки в официальных бумагах.

Павел Радищев был молод, когда погиб его отец, а когда писал свои воспоминания, то, при безусловном и трогательном преклонении перед его памятью, был исключительно далек от понимания сущности взглядов Радищева. Зафиксированные в его воспоминаниях слова отца обусловлены, конечно, не душевной болезнью. Вероятнее всего, Радищев находился в возбужденном состоянии, решив, что настало время для окончательного подвига — «пятого акта жизни». Однако он, в какой-то момент, еще не решил, каков будет этот акт протеста и будет ли он связан с гибелью. Но инерция давно обдуманного действия, видимо, возобладала. Пушкин имел основание утверждать, что еще с момента предсмертных бесед Ф. Ушакова с Радищевым «самоубийство сделалось одним из любимых предметов его размышлений»*.

Можно полагать, что самооценка Радищева как «русского Катона» определила не только его собственное поведение, но и восприятие его поступка современниками. Трагедия Аддисона была прекрасно известна русскому читателю. Так, например, восьмая книга журнала «Иппокрена» за 1801 г. содержала характерную подборку материалов: кроме полного прозаического перевода (Гарта) трагедии Аддисона, озаглавленной «Смерть Катона или рождение римского единоначалия. Трагедия сочинения славного Аддисона», здесь находим отрывки «Брут» и «Гамлетово размышление о смерти». Интересно сближение монологов Катона и Гамлета, уже знакомое нам по тексту Радищева. О Бруте же пишется следующее: *«Некоторые из строгих твоих правил заключают, что ты погрешил в крови Цезаря; но сии честные люди ошибаются. Какую милость должна заслужить жизнь похитителя излишней власти от того, кто лучше умертвил себя, нежели согласился раболепствовать (курсив мой. — Ю. Л.)»***. Герой повести Сушкова «Российский Вертер» покончил собой, оставив на столике «Катона» Аддисона, раскрытого на месте, процитированном в главе «Бронницы». Почитатель Радищева С. Глинка (друг его — сын писателя — именовал С. Глинку

* Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949. Т. 12. С. 31.

** *Иппокрена*. 1801. Кн. 8. С. 52–53.

одним «из величайших приверженцев Радищева») в то самое время, когда он был молодым кадетом, все имущество которого составляли три книги: «Путешествие из Петербурга в Москву», «Вадим Новгородский» и «Сентиментальное путешествие», попал на гауптвахту: «Подвиг Катона, поразившего себя кинжалом, когда Юлий Цезарь сковал его цепями, кружился у меня в голове, я готов был раздробить ее об стену»*.

И образ Катона, и аддисоновская его трактовка постоянно привлекали к себе мысль Карамзина. В рецензии на «Эмилию Галотти», опубликованную в «Московском журнале», Карамзин называл Эмилию «Героиней, которая языком Катона (позже Карамзин назовет Марфу Посадницу «Катоном своей республики». — Ю. Л.) говорит о свободе человека». «Тут Эмилия требует кинжал, почитая в фанатизме своем такое самоубийство за дело святое»**.

В «Письмах русского путешественника» Карамзин процитировал те же стихи Вольтера, которые позже пришли на память сыну Радищева в связи с объяснением мотивов гибели отца:

Quand on n'est rien et qu'on est sans espoir
La vie est un opprobre et la mort un devoir...

А в другом месте он написал: «Славная Аддисонова трагедия хороша там, где Катон говорит или действует»***. «Катона-самоубийцу» назвал Карамзин в числе античных героев в «Историческом похвальном слове Екатерине II»****, а в 1811 г. он записал в альбом великой княгини Екатерины Павловны цитату из Руссо, в которой назвал Катона «богом среди смертных»*****. Особенно показательно в этом отношении, что в статье, опубликованной Карамзиным в «Вестнике

* *Записки* С. Н. Глинки. Спб., 1895. С. 103.

** *Московский журнал*. 1791. Ч. 1. С. 67.

*** *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. М., Л., 1964. Т. 1. С. 573.

**** *Сочинения Карамзина*: В 3 т. Спб., 1848. Т. 1. С. 312.

***** *Летопись русской литературы и древности*. 1859. Кн. 2. С. 167.

Европы» и представлявшей зашифрованный отклик на гибель Радищева*, мы встречаем развернутую полемику не с Радищевым, а с ложным толкованием идей и образов «Смерти Катона» Аддисона: «Бодчель, остроумный Английский Писатель, был родственник славного Аддисона. Он вместе с ним писал “Зрителя” и другие Журналы. Все пиесы, означенные в “Зрителе” буквою X, его сочинения. Аддиссон старался обогатить Бодчеля; но он мотал, разорился после Аддиссоновой смерти, и бросился, наконец в Темзу, оставив в комнате своей следующую записку:

What Cato did and Addisson approv'd, cannot be wrong;

То есть: “Что сделал Катон и Аддиссон оправдывал, то не может быть дурно!”. Известно, что Аддиссон сочинил трагедию, “Смерть Катону”. Автор столь нравоучительный не оправдал бы самоубийства в Христианине, но дозволил себе хвалить его в Катоне, и прекрасный монолог: *It must be so... Plato, thou reasonft well*, избавил несчастного Бодчеля от угрызений совести, которые могли бы спасти его от самоубийства. Хорошие Авторы! думайте о следствиях того, что вы пишете!»**.

Карамзин подверг осуждению самый принцип сюжетно-театрального построения собственной биографии и одновременно прекрасно показал, что дешифровка поступка Радищева не составляла для него труда.

Сюжетный подход к собственной жизни знаменовал превращение поэтики поведения из стихийного творчества в сознательно регулируемую деятельность. Следующим шагом было стремление, свойственное эпохе романтизма, слить жизненные и художественные тексты воедино. Стихотворения стали сливаться в лирические циклы, образующие «поэтические дневники» и «романы собственной жизни», а биографи-

* Обоснование этого предположения и текст заметки см.: Лотман Ю. М. Источники сведений Пушкина о Радищеве (1819–1822) // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1. С. 53–60.

** *Вестник Европы*. 1802. № 19. С. 209.

ческая легенда сделалась неотъемлемым условием восприятия того или иного текста как художественного. Давно уже отмечено тяготение романтических текстов к фрагментарности. Однако существенно подчеркнуть, что эта фрагментарность искупалась погружением графически (печатно или рукописно) зафиксированного текста в контекст устной легенды о личности автора. Легенда эта оказывалась сильнейшим фактором, регулирующим и реальное поведение поэта, и восприятие аудиторией как самого этого поведения, так и произведений писателя.

Предельное развитие поэтики поведения в эпоху романтизма закономерно повлекло за собой демонстративное исключение этой категории писателями-реалистами. Жизнь поэта уходит из области художественно значимых фактов (лучшее свидетельство этого — появление пародийных псевдобиографий типа Козьмы Пруtkова). Искусство, теряя в определенной мере игровой элемент, не перескакивает уже через рампу и не сходит со страниц романов в область реального поведения автора и читателей.

Однако исчезновение поэтики поведения не будет длительным. Исчезнув с последними романтиками в 1840-е гг., она воскреснет в 1890—1900-е гг. в биографиях символистов, «жизнестроительстве», «театре одного актера», «театре жизни» и других явлениях культуры XX в.

Устная речь в историко-культурной перспективе

1. 0. Историк и теоретик культуры в своих исследованиях привык опираться на тексты, то есть на такой определенный тип высказываний, которым присуща зафиксированность и некоторое общее текстовое значение*. Нам уже приходилось указывать, что тексты, однако, составляют не *summa culturae*, а лишь ее часть**. Более того, лишь существование не-текстов позволяет выделить на их фоне сумму текстов как некоторый определяющий данную культуру комплекс. Таким образом, одно и то же в лингвистическом отношении высказывание может «быть текстом» или не быть им в зависимости от общего культурного контекста и своей функции в нем.

1. 1. Из сказанного вытекает, что деление на «письменную» и «устную» речь вторично от общекультурной потребности делить высказывания на тексты и не-тексты. Функциональная разница в этих двух разновидностях высказываний столь велика, а необходимость различать их для самих носителей культуры столь существенна, что возникает тенденция пользоваться для их выражения различными языками.

1. 1. 1. В качестве «различных языков» могут выступать два разных естественных языка (показательно, что один из них воспринимается при этом как более авторитетный — более культурный, более древний, святой, богатый и проч.; аксио-

* См.: Структурно-типологические исследования. М., 1962, С. 144–154; Ю. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 66–77.

* Лотман Ю. «Беседа» А. А. Иванова и Н. Г. Чернышевского. К вопросу о специфике работы над историко-литературными источниками. // Вопросы литературы. 1966. № 1.

логическое равенство языков для самих носителей культуры в этом случае исключается). Однако возможно функциональное расщепление одного языка с тенденцией последующего возникновения самостоятельных диалектов или даже языков. То, что в основе этой дифференциации лежит тенденция к использованию различных языков, делается очевидным на примере случаев, когда для одного из этих типов коммуникации закрепляется словесный, а для другого — жестовый язык. Возможность табуирования в одном случае тех средств общения, которые разрешены в другом, заставляет предположить, что возникновение письменности связано не только с необходимостью фиксации сообщения в коллективной памяти («записываю сказанное, чтобы оно сохранилось»), но и с запретом на передачу данного сообщения обычными средствами («зарисовываю → записываю, ибо говорить об этом запрещено»).

1. 2. Одним из существенных различий между двумя типами сообщений является то, что адресат не-текстов всегда присутствует налицо и обладает той же степенью реальности и конкретности, что и отправитель сообщения. Как правило, они расположены в некотором общем времени и пространстве, если не придавать этим понятиям слишком строгого значения. Между адресатом и адресантом текста должны существовать некоторые качественные различия.

1. 2. 1. Признаком превращения не-текста в текст (кроме изменения способа фиксации, повышения меры и фиксированности и др. черт, о которых говорилось в предшествующей литературе), в частности, является изменение природы адресата: когда конкретное решение суда, связанное с каким-либо казусом, заносится в судебные анналы как прецедент, оно становится законом, т. е. приобретает характер обращения не к конкретным лицам — участникам данного процесса, а к некоему потенциальному читателю. Свидетельством того, что данное письмо из документа частной переписки сделалось публицистическим текстом, а некоторое стихотворение из раздела семейной альбомной поэзии перешло в литературу, часто является разница между обозначением адресата в тексте (обращение к Е. Д. Пановой в «Философических письмах» Чаадаева, заглавия лирического стихотворения с прямым

указанием адресата) и реальной адресацией. Когда поэт печатает в журнале любовное стихотворение, адресат, указанный в тексте, заменяется другим — абстрактным и всеобщим (типа: «каждый читатель»).

1. 3. Другой особенностью текстов по отношению к не-текстам является их повышенная авторитетность. Тексты рассматриваются самими носителями культуры как безусловно истинные сообщения, между тем как не-тексты могут быть в равной мере как истинными, так и ложными.

1. 3. 1. Понятие авторитетности связано и с особой природой адресата текстов. Если при не-текстовом общении и отправитель информации, и ее получатель тяготеют к личному знакомству, что придает их обмену сообщениями интимный характер и, как мы увидим, решительно влияет на всю природу коммуникативного акта, то в случае обмена текстами оба контрагента приобретают абстрактный характер. Однако между ними наблюдается существенная разница в мере авторитетности: получатель обладает ею в наименьшей степени и может быть охарактеризован как «всякий», отправитель же наделен авторитетом в самой высокой мере. В предельном случае это соединение абстрактности с единственностью, позволяющей употреблять применительно к нему собственное имя, и высшей авторитетностью заставляет видеть в нем Особое Лицо. Итак, если предельной моделью не-текстового общения будет коммуникация между двумя лично и интимно знакомыми коммуникантами, которые друг для друга обозначаются собственными именами и обладают развитой общей памятью, то завершенная форма текстового общения — обращение Бога (абстрактная единственность) ко всякому (абстрактная множественность), обращение предельно авторитетного к предельно неавторитетному.

1. 3. 2. Следствием сказанного является тяготение не-текстового общения к мгновенности — оно не фиксируется в коллективной памяти и, напротив того, текстового — к внесению в общую память данной культуры.

2. 0. Будучи различными языками или, по крайней мере, тяготея к предельной лингвистической дифференциации, системы выражения текстов и не-текстов в рамках той или

иной культуры осознают себя как **единый язык**. Это выражается в стремлении описывать их средствами единой грамматики, создавая для них некую единую метаязыковую структуру.

2. 1. На основе осознания этих систем как единых возникает постоянное взаимовлияние их друг на друга. На разных этапах культуры (или в разных культурах) та или иная структура воспринимается как идеальный образ языка вообще и, следовательно, норма для другой структуры, которая осознается как «неправильная». Однако поскольку для осуществления всего комплекса культурных функций нужны именно две системы, искоренить эту «неправильность» не удастся. Возникает представление о том, что в рамках языка существуют «правильная» и «неправильная» системы. Причем «неправильная» допускается в определенных сферах употребления, хотя прилагаются непрерывные (и всегда бесполезные) усилия к ее искоренению. «Правильная» же система считается всеобщей, хотя на самом деле употребляется также в определенной сфере коммуникаций. Более того, хотя сами носители языка считают «правильную» систему универсальной и равной языку, на практике она, как правило, значительно уже области применения «неправильной» системы*.

2. 2. Обязательность существования «правильной» и «неправильной» языковых систем убеждает нас, что на уровне реального функционирования каждый развитый язык** пред-

* См.: Успенский Б. А. К вопросу о семантическом взаимоотношении системно противопоставленных церковнославянских и русских форм в истории русского языка // Wiener Slavistisches Jahrbuch, Bd. 22. 1976. Wien, Ss. 92–100; Успенский Б. А. Первая русская грамматика на родном языке. М., 1975, стр. 53–56 и др. Пользуюсь случаем выразить искреннюю благодарность Б. А. Успенскому за ценные указания.

** Можно было бы сказать «обслуживающий развитую культуру», однако любая из известных нам культур, в этом отношении, выступает как «развитая». Культуры, обслуживаемые лишь одним языком, практически никому не встречались и теоретически, видимо, невозможны. Они существуют лишь в некоторых упрощенных и неработающих моделях культуры.

ставляет собой два языка. Единство возникает на метауровне как плод языкового самоописания.

3. 0. Тексты — то, что вносится в коллективную память культуры, то, что подлежит сохранению. Это приводит к тому, что язык текстов всегда зависит от природы запоминающего устройства. В дописьменном обществе он требует дополнительных ограничений мнемонического типа, очевидно, сближаясь со структурой поэзии, пословиц, афоризмов. Возникновение письменности привело к тому, что язык текстов отождествился с письменной речью, а не-текстов — с устной.

3. 1. Письменная и устная речь устроены принципиально различным образом:

3. 1. 1. Устная речь — речь, обращенная к собеседнику, который не только присутствует налицо, но и лично знаком. Это обуславливает наличие у обоих участников коммуникации некоторой общей памяти, более богатой и детализованной, чем та абстрактная общая память, которая присуща всему коллективу. Письменная же речь ориентирована на эту вторую. Поэтому в письменное сообщение включается то, что неизвестно *любому* говорящему на данном языке, а в устное — то, что неизвестно *данному*. Поэтому письменная речь значительно более детализована. Устная речь опускает то, что собеседнику известно. А что собеседнику известно, говорящий устанавливает на основании обращения к внетекстовому миру — к личности адресата. На основании такого анализа он заключает о степени близости своего опыта к опыту собеседника и, следовательно, об объеме их общей памяти. Поскольку число ступеней в иерархии расширения общей памяти неограниченно, устная речь дает исключительно разнообразную гамму опущений и эллипсов. Между тем, письменная речь стабильна, поскольку ориентирована на абстрактный и относительно стабильный для данного языка и данной культурной эпохи объем памяти. Таким образом, письменная и устная речь различаются не только по содержанию сообщений, но и по различному использованию одинаковых языковых средств. Предельным случаем устной речи, в этом отношении, будет внутренняя речь — обращение к самому себе создает полное тождество памяти адресата и адресанта и максималь-

ную эллиптированность текста. Предельным случаем письменной речи является официальный документ.

3. 1. 2. Однако разница между письменной и устной речью — не только в различном использовании одинаковых языковых средств, но и в тяготении к различным в принципе коммуникативным средствам. Устная речь органически включается в синкретизм поведения как такового: мимика, жест, внешность, даже одежда, тип лица — все, что дешифруется с помощью различных видов зрительной и кинетической семиотики, составляет ее части. Письменная речь дискретна и линейна, устная тяготеет к недискретности и континуумной структуре. Она удаляется от логических конструкций, приближаясь к иконическим и мифологическим.

При этом разные типы знаков: словесные, изобразительно-жестовые и мимические, изобразительно-звуковые и проч. — входят в устную речь и как элементы разных языков, и в качестве составляющих единого языка. В этом отношении организация устной речи ближе всего к знаковой системе кинофильма. Письменная речь — результат перевода этой многоплановой системы в структуру чисто словесного текста. Ее можно трактовать как словесное описание и словесных, и несловесных элементов устной речи. Таким образом, по отношению к устной речи в культурах, ориентированных на слово, письменная речь выполняет метаязыковую функцию. Можно, при этом, высказать предположение, что односторонняя ориентация на слово предшествовала односторонней ориентации на письмо и типологически представляла собой культурный поворот, подобный последнему. Создание чисто словесных устных текстов типологически было подобно созданию чисто словесных письменных текстов. И те и другие имели искусственный характер, обслуживали узкую сферу официального общения, отличались высокой престижностью и выделенностью из мира внетекстовых коммуникаций. Еще более ранней реформой такого же типа было выделение текстов с ритуализованным жестом и противопоставление их более варьативной внетекстовой жестикуляции.

Таким образом, можно заключить, что письменная форма речи — результат ряда искусственных и целенаправленных

усилий для создания особо упорядоченного языка, призванного играть в общей системе культуры метаязыковую роль. Именно для такой роли он и удобен. Как средство непосредственной коммуникации между двумя непосредственно данными коммуникантами он громоздок, неудобен и исключительно неэкономичен.

3. 2. Выполняя метаязыковую роль, та или иная коммуникативная система начинает занимать в сознании коллектива особое место: ей приписываются черты универсальной модели, и остальные сферы культуры начинают преобразовываться по ее образу и подобию. Те же их аспекты, которые с трудом поддаются такой трансформации или не поддаются ей совсем, объявляются незначимыми или вовсе несуществующими. Именно такую трансформацию в культурном сознании письменной эпохи переживает устная речь: ее начинают воспринимать как испорченный вариант письменной и осмыслять сквозь призму этой последней.

4. 0. Устная и письменная речь находятся в постоянном взаимовлиянии, которое в разные культурные эпохи проявляется как стремление уподобить законы устной речи — письменной или, наоборот, законы письменной речи — устной. Причем в каждом из этих случаев мы сталкиваемся с переводом с одного языка на другой: в одних перед нами попытки внесения в письменных текст жеста и позы, конкретизации личности пишущего*, в других — переключение полисистемы в моносистему.

4. 1. Для того, чтобы убедиться в том, что представление об устной речи как простом редуцированном варианте письменной неоправданно, целесообразно рассмотреть один частный вопрос.

Согласно распространенному представлению, сложноподчиненные синтаксические конструкции являются типично

* Ср. высказывание Ривароля: «В стиле Руссо были жесты и восклицания. Он не писал — он всегда был на трибуне» (*Oeuvres complètes de Rivarol*. Т. V. Paris, 1808. P. 332). Это высказывание любил Вяземский, см.: *Лотман Ю. М. Пушкин и Ривароль // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 98 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 3). Тарту, 1960. С. 313.*

письменными формами. Им противостоят, якобы, разговорные сочинительные конструкции. История письменного синтаксиса обычно рисуется в следующих наиболее общих контурах: сначала письменность фиксирует разговорные структуры — это период засилия сочинительных конструкций. Затем вырабатываются более сложные собственно письменные структуры. Для того, чтобы проверить, в какой мере это представление справедливо, рассмотрим, что представляли собой наиболее архаические, условно говоря, «исконные», письменные тексты.

В текстах русского средневековья, в силу их общей архаичности, легко обнаруживается одна из закономерностей мифологического мышления. Все явления мира делятся на некоторые коренные, «столповые» события, которые, совершившись единожды, уже не могут исчезнуть, поскольку входят в конструкцию мира. Эти «первые дела» и их совершители играют особую роль в мироустройстве и пребывают в нем вечно, не исчезая, а то уходя в глубины мира, то обновляясь в аналогичных поступках людей последующих поколений. Поступки же потомков скоропреходящи*. Они имеются бытие лишь в такой мере, в какой повторяют «первые деяния». Такое представление не только находило глубокую аналогию в антиномии письменной и устной речи, но и прямо подразумевало наличие такого противопоставления в культурном сознании. Совершенное «первое» деяние как бы вписывается в некоторую Мировую Книгу (образ Мировой Книги получает на этой стадии мифотворчества исключительное значение). Как для письменного текста, для «первых событий» не значимо понятие прошедшего — настоящего — будущего времени. Основным организующим принципом является признак бытийности: тексты делятся на сущие, уже зафиксированные, и не-сущие, еще не внесенные в Книгу. Однако при чтении, переходя из записанного текста в произносимый, сообщение получает признак времени: тексты уже прочтенные, читаемые

* См.: Лотман Ю. М. «Звонячи в прадѣдную славу» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414. (Труды по русской и славянской филологии. Т. 28). Тарту, 1977

в настоящее время и те, которые будут читаться. Аналогичным образом «первые деяния» могут существовать или еще не существовать, но, повторяемые в последующих поступках людей (Святополк «обновил» каинов грех, убив брата, любимые герои автора «Слова о полку Игореве» побеждают врагов «звонячи в прадедню славу», т. е. обновляя славу прадедов: «деды» и «прадеды» в «Слове» — категория мифологическая, относящаяся в «первым временам»), они переключаются во временной план. Таким образом, складываются два пласта мирового порядка: мифологический, подобный письменному тексту (представление о том, что он предшествует историческому, — результат позднейшего переосмысления с позиций диахронного мышления; с внутренней же точки зрения мифологического сознания, этот первый пласт расположен не в предшествующем времени, а вне времени, которое началось уже после его установления, и является не предыдущим, а первичным — отношение это может быть уподоблено отношению языка к речи к соссуровской системе) и исторический, как бы являющийся его устным прочтением.

4. 1. 1. Отражением такой двуслойности архаического мира является и возникновение двух типов сообщений: одни касаются основ миропорядка и фиксируются в текстах, другие — всего многообразия скоропреходящих событий и поступков и остаются в сфере устного общения.

Рассмотрение архаических текстов убеждает в их тяготении к формам постулирующих, констатирующих высказываний. Господствуют простые предложения, которые присоединяются друг к другу по кумулятивному принципу как равноправные, с помощью сочинительных союзов. В качестве примеров приведем тексты: «Въ началѣ сотвори Бог небо и землю. Земля же бѣ невидима и неустроена; и тма верху бездны; и Духъ Божий ношашеся верху воды. И рече Богъ: “Да будетъ свѣтъ”: и бысть свѣтъ. И видѣ Богъ свѣтъ, яко добро; и разлучи Богъ между свѣтомъ и между тмою» (Библия, кн. I Бытия, гл. I, ст. 1–5).

Единорог — зверь — всем зверям отец.

Почему единорог всем зверям отец?

Потому единорог всем зверям отец —

А и ходит он под землю,
 А не держут его горы каменны,
 А и те-та реки быстрыя;
 Когда выдет он из сырой земли,
 А и ищет он сопровитника,
 А и того ли люта льва-зверя!
 Сошлись оне со львом во чистом поле,
 Начали оне, звери, драться:
 Охота им царями быть,
 Над всеми зверями взять большину́,
 И дерутся оне о своей большине́.*

Наивно полагать, что человеческое сознание не различало причин и следствий и всей системы логических соотношений, выражаемых подчинительными конструкциями, лишь на основании того, что они не отражались в письменных текстах. Неразличение этих категорий сделало бы невозможной практическую ориентацию человека в окружающем его каждодневном мире. Естественнее предположить, что эти отношения не отражались в текстах потому, что письменные тексты по своей природе не должны были их отражать.

Сферой подчинительных конструкций (вернее, стоящих за ними логических отношений) была устная речь. Правда, вероятнее всего, ту функцию, которую в привычных нам сообщениях играют подчинительные союзы, в этом случае выполняли жесты и мимика, эмфатическая интонация. На следующем этапе культурного движения, когда человеческие деяния, эксцессы современности стали казаться достойными внесения в коллективную память и история сделалась содержанием текстов, возникла потребность письменной фиксации устного повествования. Тут обнаружилась необходимость найти в письменной речи адекваты для жестового выражения связей. Так возникли относительно поздние подчинительные конструкции — результат отображения многоканальной устной речи в одноканальности письменной.

* *Древние* российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М., Л., 1958. С. 274.

5. 0. Взаимоотношения устной и письменной речи усложняются, как только мы переходим к сфере искусства. Здесь можно было бы выделить два принципиальных этапа:

- 1). Господство графической словесной культуры, в рамках которой разговорная речь воссоздается средствами письменной; доминирует здесь художественная литература.
- 2). Господство искусств, возникающих на основе техники, дающей возможность фиксировать устную речь как таковую во всей ее многоканальной реальности (кино). Возникает возможность создания культуры на принципиальной иной основе. Однако данный вопрос уже выходит за рамки настоящей статьи.

К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи

Изучение устной речи прошлого встречает ряд трудностей, среди которых первое место занимает проблема источников. Поскольку материалом изучения языка исторических эпох являются письменные документы, сама возможность анализа устной речи приходит в парадоксальное противоречие с природой доступных текстов. Конечно, многое может дать вычленение источников, по тем или иным причинам относительно близких к строю устной речи, а также анализ письменных документов под специфическим, реконструирующим углом зрения. Однако вопрос следует ставить с другого конца, начиная с определения той культурной функции, которую несла устная речь в системе языковых коммуникаций той или иной эпохи.

Для русской культуры начала XIX в. характерно, как и, в общем, для большинства культур эпохи письменности, отождествление графической закреплённости с авторитетностью. Все обладающие высокой общественной ценностью сообщения закрепляются в письменной форме. Даже там, где тексты получают общественную реализацию в устной форме (ответственные выступления государственного значения, например, речи Александра I перед варшавским Сеймом или церковные проповеди), они представляют собой устно произносимые письменные тексты, поскольку весь строй используемых в них языковых средств почерпнут именно из письменных структур, а наложение на языковые нормы риторических приводит к гиперструктурированию именно письменного начала. Да и реально эти речи сначала пишутся, а затем читаются или выучиваются наизусть.

Высокая престижность письменного языка объясняет его агрессию в область «устности». Человек романтической эпохи стремится вести «историческое» существование. Простая

бытовая жизнь отступает на задний план перед бытием для истории. Однако в те минуты, когда он приписывает себе достоинство исторической жизни, речь его переключается в письменный стиль и — более того — в стиль высокой, торжественной письменности. Так, декабрист склонен заменить бытовой разговор высоким вещанием*. Не случайно Фамусов говорит о Чацком, что он «говорит, как пишет». Таким образом, в устном говорении могла проявляться ориентация на нормы письменной или устной речи, что зависело от того стиля поведения, который культивировался в данном социуме как норма. Торжественное, государственное, историческое поведение выдвигало на передний план ориентацию на письменную речь, которая активно проникала в устное говорение, становясь нормой и моделью всякого «правильного» языкового общения. В тех же коллективах, в которых господствовала ориентация на интимность отношений, тесную кружковую замкнутость, обособленность избранных и деригуализованность поведения, устная речь приобретала авторитетность, и письменная моделировалась по ее образцу.

Тяготение к устной речи явно проявлялось в коллективах, тяготевших к закрытости и эзотеризму, в противоположность публичности, официальности и прозелитизму, которые активизировали письменно-риторическую норму.

Культивирование анти-официальности, тесного дружеского кружкового общения было свойственно в пушкинскую эпоху определенным кругам офицерства, что в государственном отношении противостояло аракчеевщине, а в бытовом делило время на две половины: «царей науку» — ежедневную муштру строевых учений и парадов, с одной стороны, и веселое время кутежей «на распашку» в дружеском кругу, — с другой. Тон поведения в александровское время задавала гвардия, в которой господствовало два типа поведения. «В Кавалергардском, Преображенском и Семеновском полках господствовал тогда особый дух и тон. Офицеры этих полков принадлежали к высшему обществу и отличались изяществом манер, утонченной изысканностью и вежливостью в отношениях между собою ... Офицеры же других полков показывались в обществе только

* См. *Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)*. // Литературное наследие декабристов, Л., 1975.

по временам и, так сказать, налётами, предпочитая жизнь в товарищеской среде, жизнь на распашку. Конногвардейский полк держался нейтрально, соблюдая смешанные обычаи. Но зато лейб-гусары, лейб-казаки, измайловцы, лейб-егеря жили по-армейски и следовали духу беззаботного удальства ... Уланы всегда сходились по-братски с этими последними полками, но особенно дружили они с флотскими офицерами.»*

Кружковая офицерская жизнь была отмечена не только позней товарищества, удальства и бесшабашности, но и по пронизывавшему ее духу неофициальности, дружеского равенства и ненависти к формализму не лишена была известного налета либерализма. Царь и Аракчеев относились к ней с нескрываемой неприязнью и подозрительностью, но большинство прошедших боевую службу военачальников под рукой её покровительствовало. Либеральный душок неофициальности проявлялся в характере неологизмов языка этих кружков. Так, Закревский в 1816 г., как сообщал в 1826 г. доносчик Николаю I, в тесном кружке офицеров говаривал: «Скидайте глупости! — означало “шпаги”; были ли на дурачестве? — на учении»**. Цитата эта прямо вводит нас в лингвистический аспект проблемы.

Кружковое поведение влекло за собой возникновение кружковых диалектов. Вяземский не случайно говорил о «гвардейском языке»*** 1820-х гг. Характерной особенностью таких кружковых языков является использование речи в делимитативной ее функции: по языку отличают «своих» от «чужих», и сами языковые средства начинают распадаться на «наши» и «их». В устной речи это приводит к поискам эквивалентов кавычек, что может достигаться с помощью интонации (саркастической, отстраненно официальной и проч.)****.

* *Крестовский В.* История лейб-гвардии уланского его величества полка. СПб., 1878. С. 30.

** *Шильдер Н. К.* Император Николай Первый, его жизнь и царствие. Т. 1. СПб., 1903. С. 326.

*** *Вяземский П.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110.

****Так, например, наблюдение, сделанное в начале XX в. о языковом поведении старообрядцев, свидетельствовало, что иностранные слова ими систематически употреблялись на функции «чужой речи»: «Не вошедших в совершенное и обыкновенное употребление слов иностранных он (старообрядец. — Ю. Л.) чуждается и, если

Отсюда — расцвет неологизмов, особенно в тех сферах, которые оказываются в данном кружке наиболее социально значимыми, и смещение значений: семантика общеязыковых лексических единиц сдвигается так, что за пределами данного кружка становится непонятной. Кружковый язык имеет тенденцию превратиться в язык тайный. Отсюда обратная тенденция: человек, находящийся за пределами эзотерического коллектива, сталкиваясь с непонятным текстом, склонен подозревать опасность, сговор, у него развивается комплекс «недопущенности», заставляющий его видеть в существовании закрытого для него мира личные угрозы и оскорбление. Именно этот комплекс подсказал Петру I указ, по которому всякое писание в запертой изнутри комнате считалось государственным преступлением, а гоголевскому Поприщину продиктовало слова: «Хотелось бы мне рассмотреть поближе жизнь этих господ... Хотелось бы заглянуть в гостиную, куда видишь только иногда отвернутую дверь.»*

В николаевскую эпоху этот страх перед непонятным языком, за которым почти всегда слышится завистливое желание проникнуть в круг избранных, породил многочисленные доносы. Так, отставной гусарский поручик кн. П. Максудов доносил властям в январе 1826 г., что подслушал на Невском проспекте «подозрительный разговор по-французски». Не будучи в состоянии задержать говорящих, он буквально записал их речи.

употребляет, то с какого-то рода пренебрежением и всегда с прибавкою слов: “как его что-ли” и пр. т. п. Например: “Взял я подряд в городе делать, как его, сквер, что ли так какой у них”» (Действия нижегородской губернской Ученой архивной комиссии, Сб. IX. В память П. И. Мельникова. Нижний Новгород, 1910. С. 260). В «Войне и мире» Толстого, в речи Билибина знаком чужой речи — адекватом кавычек — будет переход на русский язык: «Cependant, mon cher ... malgré la haute estime que je professe pour le “православное русское воинство”, j'avoue que vorte victoire n'est pas des plus victorieuses. Он продолжал все так же на французском языке, произнося по-русски только те слова, которые он презрительно хотел подчеркнуть. ... Voyez-vous, mon cher: ура! за царя, за Русь, за веру! Tout ca est bel et bon ... On dit, le православное est terrible pour le pillage» (Толстой Л. Н. Собр. соч. в 14 т. Т. 4, М., 1951. С. 190–192).

* Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Т. III, Изд. АН, 1938, с. 199.

Подозрительность заключалась именно в непонятности (ему), ибо лихой поручик признавался Николаю I, что «много забыл сей язык, а потому и писал российскими буквами оный». Разговор был такой: «Дьябль ампорт сэт терибль мома; пур малиориозъ бонъ жансъ пуркуа не па атандръ жюска тель тан кантъ тутъ ле фамиль деве кондюир лекоръ тю се. 2-й: Пуркуа она депеше, она саве ту са. 1-й: Ме вуй. 2-й: Кессе а пезан ресте. 1-й: Грас адно — пятетеръ онъ финира данъ сеть танъ, он не па анкор при ту»*. Связь между кружковым эзотеризмом языка и конспиративной тайнописью и тайноречью в последекабрьский период приводила к опасному смещению, и Жуковский, обеляя «Арзамас» от наветов, вынужден был объяснять властям: «Никто бы не поверил, что можно было собираться раз в неделю для того только, чтобы читать галматью! Фразы, не имеющие для постороннего никакого смысла, показались бы тайными, имеющими свой ключ, известный одним членам».**

«Гвардейский язык» — своеобразное явление устной речи начала XIX в. Общая функция его определяется местом, которое занимала гвардия в культурной жизни александровской эпохи. Это не «зверская толпа пьяных буян» (Фонвизин) века Екатерины и не игрушка Николая I. Гвардия первой четверти XIX в. — средоточие образованности, культуры и свободолюбия, многими нитями связанная с литературой, с

* Н. К. Шильдер. Цит. соч., с. 542.

** В. А. Жуковский. Полн. собр. соч. в 12 т. Т. X. СПб., 1902. С. 21; Курс. мой — Ю. Л. В какой мере в дни, когда восстание на Сенатской площади вызвало испуг средней дворянской массы и взрыв благонамеренного доносительства, «непонятное» отождествлялось с «крамольным», свидетельствует донос, который подал на самого себя чиновник А. Розанов. Некогда он служил в Изюмском полку, и в 1818 г. командир полка прислал ему железный перстень, вычеканенный в честь «достопамятного дня освящения знамен георгиевских». Рассматривая в 1826 г. свою руку, украшенную непонятным знаком, А. Розанов засомневался, не принадлежит ли он, сам того не зная, к обществу злоумышленников, и обратился к Николаю I: «Всеавгустейший монарх! Удостоите узреть милостиво на всеподданейшую жертву усердия и изреките высочайшую волю вашу в разрешении сомнений недоумевающего о самом себе» (Каторга и ссылка, 1925. Кн. 21. С. 252–253).

одной стороны, и с движением декабристов, — с другой. Устная стихия речи бушевала в той части гвардии, в которой тон поведения задавался не Союзом Благоденствия, не людьми типа Чаадаева или Андрея Болконского, а «Зеленой лампой», Бурцевым, Кавериним и поэзией Дениса Давыдова. Пушкинский Сильвио рассказывал: «В наше время буйство было в моде: я был первым буяном по армии. Мы хвастались пьянством: я перепил славного Б<урцева>, воспетого Д.<енисом> Д<авыдовы>м. Дуэли в нашем полку случались поминутно» (VIII, I, 69).

Это приводило к развитию арготизмов, обозначавших термины карточной игры и кутежа. Так, у уланов, по воспоминаниям Ф. Булгарина, кружок отчаянных картежников именовался «бессменный Совет царя Фараона».* Командир лейб-уланского полка гр. Гудович ввел выражение «сушить хрусталь» (пьянствовать) и «попотеть на листе» (играть в карты)**. Л. Толстой в «Двух гусарах» привел гусарское выражение для штосса: «любишь-не любишь»***.

Происходит характерная агрессия карточной терминологии в другие семантические области:

На сером коне кто *винтует*?
Скажи мне Муза, что за франт,
Собрав фельдфебелей толкует?
М<аслов> то славный адъютант.****

Знаменитый речетворчеством командир лейб-улан А. С. Чаликов (Чалидзе) называл своих офицеров «понтёрами» или «фонтёрами-понтёрами». Он же пустил поговорку «фонтёры-понтёры, деридёром», применявшуюся как призыв к деятельности самого различного рода (для частных социальных диалектов характерна агрессивная полисемия отдельных слов и выражений).

Вяземский вспоминал о другом авторе гвардейских неологизмов: «Одним из них <гвардейских полков. — Ю. Л.>»,

* Ф. В. Булгарин. Воспоминания. Отрывки из виденного, слышанного и испытанного в жизни. Т. II. Пб., 1846. С. 280.

** В. Крестовский. Цит. соч. С. 28.

*** Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14 т. Т. II. М., 1951. С. 268.

**** С. Н. Марин. Полн. собр. соч. Летописи. Кн. X. М., 1948. С. 70.

кажется, конногвардейским, начальствовал Раевский (не из фамилии, известной по 1812 году). Он был ... в некотором отношении лингвист, по крайней мере обогатил гвардейский язык многими новыми словами и выражениями, которые долго были в ходу и в общем употреблении, например: *пропустить за галстук, немного подшефе* (*chauffé*), *фрамбуаз* (*framboise* — малиновый) и пр. Все это по словотолкованию его значило, что человек лишнее выпил, подгулял. Ему же, кажется, принадлежит выражение: *в тонком*, т. е. в плохих обстоятельствах. Слово *хрип* тоже его производства; оно означало какое-то хвастовство, соединенное с высокомерием и выражаемое насильственной хрипкостью голоса.»*

В связи с приведенной цитатой можно сделать некоторые наблюдения над механизмом образования неологизмов этого типа. Прежде всего, обращает на себя внимание фонетическая замена в выражении «под-шефе» «о» на «е». Это свидетельствует о том, что французское слово произносилось не по правилам французской фонетики, не знающей редукции, а в соответствии с нормами русского произношения: «е» означает здесь сильно редуцированный звук — фактически произносилось «подшьфэ»**. Это соединение французского слова и русифицирующего произношения не случайно и уж во всяком случае не может быть отнесено за счет плохого владения нормами французского произношения. Напротив, именно в результате прекрасного владения ими, нарушения в этой области могли производить тот комический эффект, который сопоставим с макаронизмом билибинской речи в «Войне и мире».

* П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 110. Производное от «хрип» — «хрипун» для обозначения военного щеголя, затянутого в корсет, встречается в «Горе от ума» (с синонимами: «удавленник» и «фагот») и в «Домике в Коломне»:

У нас война. Красавцы молодые!

[было: «Гвардейцы затяжные!», т. е. «затянутые в корсеты»]

Вы, хрипуны (но хрип ваш приумолк),

Сломали ль вы походы боевые?... (V, 374).

«Хрипуны», «хрип», «сломать походы» — демонстративные военные жаргонизмы. Прибегнув к метафоре «литературная полемика — война», Пушкин насытил строфу лексикой «армейского языка».

** См.: В. М. Мокиенко. «Шефе (подшефе)». — «Русская речь», 1978. № 4. С. 147–149.

«Гвардейский язык» обнаруживает принципиальный макаронизм, который, однако, имеет несколько иную природу, чем например, в поэзии Долгорукова или Мятлева: это макаронизм на фонлогическом, как в данном, или морфологическом уровнях. «Под-шефэ» соединяет русский предлог «под» и французское «chauffe» по модели «под мухой». По аналогичной модели построено приписываемое Д. Давыдову (см.: «Решительный вечер гусара»: «А завтра — чорт возьми! как зюзя натянуся») «натянуться как зюзя». Этимология этого выражения неясна. Фасмер считает, что это, «вероятно, звукоподражание»*, и связывает с диалектными словами типа «зюзюка» — шепелявый человек. Однако, если здесь и имеет место диалектная основа, то она, очевидно, включена в игру омонимами в связи с французским «en sus» — сверх меры: «натянуться en sus» (ср. боевой клич: «sus à l'ennemi — на врага!»).

По тому же типу строятся выражения, которые Гоголь считал «настоящими армейскими» «и в своем роде не без достоинства»**: «Руте, решительно руте! просто карта фоска»***. Чтобы оценить смысл этих слов, надо помнить, что они вложены в уста Утешительного, того героя «Игроков», который разыгрывает гусара и цитирует Д. Давыдова. Слово «фоска» — «настоящее армейское» потому, что соединяет французское *fausse* и русский суффикс, вносящий фамильярность. По той же словообразовательной модели построен другой неологизм, тоже «настоящий армейский», в «Мертвых душах»: «Штабс-ротмистр Поцелуев ... Бордо называет просто бурдашкой»****.

Макаронизм на фразеологическом уровне — записанное Гоголем «выражение квартального: Люблю деспотировать с народом совсем дезабилье»*****.

Образцы выражений, почерпнутые из сочинений Гоголя, дают нам примеры лексики и фразеологии «гвардейского языка», но одновременно демонстрируют решительное

* М. Фасмер. Этимологический словарь русского языка. Т. II. М., 1967. С. 110.

** Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Т. XII. 1952. С. 119.

*** Там же. Т. V. 1949. С. 89.

**** Там же. Т. VI. 1951. С. 65.

***** Там же. Т. XI. 1952. С. 542.

изменение прагматики: язык культурной элиты, построенный на каламбурной речевой игре и пронизанный самоиронией, переходя к николаевской армейщине, теряет элитарность и вливается в общеязыковый пласт фамильярной стилистики. Это отделяет «гвардейский язык» и от его наследника — армейского жаргона николаевских лет, и от его предшественника — языка «гвардии сержантов» екатерининской поры. Образец речи последних находим в комедии Копиева «Обращенный мизантроп, или Лебедянская ярмонка», где гвардии сержант Затейкин выражается так: «...Она жа, так сказать, и пркрасна, ды по нашему, по-питерски емабль! то уж емабль ... Ма пренсес, суετε уу des apelcins?»*

Речь копиевских «гвардии сержантов» — еще разновидность щегольского языка XVIII в. (характерная деталь: «des apelcins», — видимо, заимствование из языка немецких щеголей-галломанов: немецкая основа + французское окончание; по-французски апельсины: *des oranges*. Влияние немецкого *Modensprache* исключительно характерно для русских модников-галломанов XVIII в.). Языковое смещение здесь — результат низкой культурности. Между тем, в «гвардейском языке» начала XIX в. мы сталкиваемся с сознательным языковым творчеством, языковой игрой, ориентированной на пародирование смеси «французского с нижегородским». Соединение несоединимых стилей, утонченности с простонародностью является здесь источником той индивидуальной выразительности и нестандартности языка, которая так ценится в эпоху романтизма. Гвардейские речетворцы: Кульнец, Чаликов, Марин, упомянутый Вяземским Раевский, Д. Давыдов — люди высокой культуры и ярких индивидуальностей. Выразительность и яркость языка Толстого-американца выделяла его в эпоху, которая не могла пожаловаться на бедность литературными талантами.

Однако спонтанно развивавшийся мир гвардейских и — шире — армейских диалектов, оказывая значительное воздействие как на устную речь современного им общества, так и на общественный статус устной речи как таковой, ее активность, в воздействии на языковые процессы за ее пределами имел существенные ограничения. Установка на устность,

* Цит. по: Русская комедия и комическая опера XVIII в. М., Л., 1950. С. 516.

неоформленность требовала компенсаций, которые придали бы данному языковому образованию устойчивость. Таковую компенсацию давала устойчивость в организации коллектива, позволявшая создать традицию. Этим механизмом устойчивости могла быть преемственность полковой традиции. Этой же роли могли служить дружеские кружки и объединения, создававшие ритуализованные формы общения, что придавало устойчивость коллективной памяти и позволяло создать языковую традицию.

Конец XVIII — начало XIX вв. — время возникновения дружеских кружков, пародийных ритуалов и внутрикружковых языковых экспериментов. Можно сослаться на столь отдаленные по многим общественным параметрам кружки, как, с одной стороны, возникший еще в XVIII в. в Воронеже кружок Е. Болховитинова*, а, с другой, кружок Милонова — Политковских в 1810-х гг. Наиболее ярким явлением в этом ряду должен быть назван «Арзамас».

Язык «Арзамаса» не изучен**.

«Арзамасские протоколы» — источник большой ценности. Однако было бы большой ошибкой сводить к ним и, даже

* Е. Шмурло. Митрополит Евгений, СПб., 1888. С. 179–180.

** Единственная прямо посвященная этому вопросу работа В. С. Краснокутского «О своеобразии арзамасского “наречия”» («Замысел, труд, воплощение», М., 1977) лишь заглавием относится к теме: автор не понимает различия между тематикой арзамасского разговора и языковой природой принятого в обществе «наречия», посвящая свои усилия лишь первому вопросу. Но и те вопросы, которые попадают в поле зрения В. С. Краснокутского, решаются им без должной осторожности. Так, например, на основании спорного сближения нескольких слов он усматривает в истории забеременевшей полоумной пастушки из «Истории села Горюхина» «намек на поэтессу Бунину» (ук. соч., с. 21), не ставя вопроса о том, была ли для Пушкина в 1830 г. актуальна литературная борьба с «Беседой» и как выглядели бы этически двусмысленные намеки в адрес недавно скончавшейся от тяжелой болезни, всеми забытой и нищей, мало талантливой, но безобидной поэтессы. Литературная бессмысленность и житейская бестактность намерений, которые он приписывает Пушкину, не останавливают автора статьи. Не обременяет он себя доказательствами, и сближая («по Бахтину») арзамасский ритуал с средневековой ярмарочной культурой и мениппеей.

шире, к пародийному ритуалу и связанному с ним осмеянию «Беседы» сущность деятельности «Арзамаса». В повести Пушкина «Рославлев» Полина и ее подруга обсуждают московский обед, на котором «внимание гостей разделено было между осетром и Madame de Staël». «Ах, милая, — отвечала Полина, — я в отчаянии! Как ничтожно должно было показаться наше большое общество этой необыкновенной женщине! Она привыкла быть окружена людьми, которые ее понимают, для которых блестящее замечание, сильное движение сердца, вдохновенное слово никогда не потеряны; она привыкла к увлекательному разговору высшей образованности. А здесь ... Боже мой!» (VIII, I, 151). Карамзинисты придавали исключительно большое значение «разговору высшей образованности» в общей системе культуры. Именно на него они собирались ориентировать язык литературы. Однако именно этого — культуры салонной устной речи, светского красноречия, утонченного метафизического диалога — в России не было. «Арзамас» призван был стать устной академией вкуса, где в непринужденной беседе рождалась бы традиция культурно-значимого разговора, а звучащая речь возводилась бы в ранг искусства. Пародии и шутки должны были бы создать атмосферу непринужденности, галиматья придавала оттенок эзотеризма, отгороженности от непосвященных, таинства, в котором нуждался этот кружок, чтобы чувствовать себя избранной элитой служителей изящного, но главный смысл заключался в утонченной и просвещенной беседе. Устная речь делалась моделью культуры как таковой. Но это была не та устная речь, которую можно было бы услышать в реальном русском обществе, — это были идеальная речь в идеальном обществе, которые предстояло еще создать в лаборатории «Арзамаса».*

Для такого создания нужны были образцы. У «Арзамаса» они были. Речь, конечно, идет не о сознательно грубой смеховой культуре средневековья и Ренессанса (вспомним, как болезненно реагировал «Арзамас» на балаганно-раешные стихи В. Л.

* В. С. Краснокутский ссылается на слова Вяземского: «В старой Италии было множество подобных академий, шуточных по названию и некоторым обрядам своим». Ук. соч., с. 37. Однако очевидно, что речь идет о традиции ученого гуманизма, а не о ярмарочных средневековых фарсах, как это полагает автор.

Пушкина, а этот последний в ответ жаловался, что «строг, несправедлив ученый Арзамас». Образцы для «Арзамаса» следует искать ближе.

Французская культура эпохи рококо и Просвещения выработала развитую традицию салонного, кружкового общения. Особую группу составляли многочисленные шуточные, пародийные, тайные и полутайные, закрытые и полужакрытые общества*. В ряде из них культивировались галиматья и условные тайные языки. Так, например, «язык для посвященных» культивировался в известном шуточном обществе «Galotte» («Оплеуха»), существовавшем почти весь XVIII в.²⁵ Можно было бы упомянуть в этой связи «Орден мухи в меду», «Кружок прихожан» и др. Однако в первую очередь должен быть назван «Орден рыцарей Лантюрелю» (от «lanturelu» — «как бы не так!»). Во главе ордена стояла хозяйка знаменитого в Париже салона г-жа Ферте-Эмбо, носившая титул «ее экстравагантнейшего величества лантюрелийского, магистра Ордена и самовластной повелительницы всяческих глупостей». Среди членов Ордена, которые делились на рыцарей Лантюрелю и простых лампонов, числились кардинал Берни, многие писатели, церковные ораторы, ученые дамы (в частности, г-жа де Сталь). Из русских рыцарями Ордена были А. Строганов, Бярятинский, посещал Орден в Париже и кн. Северный (т. е. вел. кн. Павел Петрович) с женой Марией Федоровной. В Ордене велись шуточные протоколы, разыгрывались пародийные ритуалы. Однако шутки имели серьезный смысл: культивируя прециозную культуру изящной беседы, Орден был в оппозиции к просветительскому салону матери «самовластной повелительницы всяческих глупостей», г-жи Жоффрэн. Орден преследовал царивших в салоне Жоффрэн Даламбера и Гримма насмешками. Салон Жоффрэн был серьезным и отмеченным печатью педантизма. Показательно, что Екатерина II была в переписке с г-жой Жоффрэн, а Павел Петрович в Париже, посещая расположенный в том же доме салон ее дочери и оставив в книге посетителей запись, в которой признавал себя подданным царства Лантюрелю, которое, как он утверждал тут же, и есть царство Разума, в салоне г-жи Жоффрэн не показался.

* Arthur Dinaux. *Lex Sociëtis Badines, Bachiques, chantauxes et litteraires. Leur histoire et leurs travaux.* T. 1-2, Paris, 1867.

В 1789 г. королева Лантюрелю отреклась от престола, и Орден прекратил существование. Аббан Н* сказал Карамзину в Париже в 1790 г.: «Вы опоздали приехать в Париж; счастливые времена исчезли; приятные ужины кончились; *хорошее общество* (la bonne compagnie) рассеялось по всем концам земли. Маркиза Д* уехала в Лондон, графиня А* — в Швейцарию, а баронесса Ф* — в Рим». ** Под баронесской Ф* Карамзин подразумевал «королеву Лантюрелю».

Арзамас хотел бы возродить в России «век салонов», а культуру, освободив от педантизма высокой письменной речи, перестроить на основе непосредственного живого общения. Это был не только путь от письменного текста к устному, но и переход от одноплановости типографской страницы к многоплановости непосредственного общения, где жест, интонация, поза, многомерная сцена салона непосредственно вплетаются в объемный текст беседы, которая с периферии культуры перемещалась в ее центр. Карамзинский лозунг: «писать как говорят» истолковывался как требование поместить в центр культуры устное общение, которое должно сделаться и идеалом, и нормой общения вообще и задавать письменному тексту не только лексику, но и самый стиль контакта.

Однако возможно было и другое истолкование доминирующей функции устной речи в культуре. Оно представлено «Зеленой лампой».

По многим показателям «Зеленая лампа» близка к «Арзамасу»: та же установка на неофициальность и дружескую непосредственность общения, то же отрицание «мундирного быта» аракчеевского Петербурга. Однако «Зеленой лампе» была чужда ориентированность на салонную культуру: двойное воздействие гражданского проповедничества Союза Благоденствия и вольности дружеских кружков «рыцарей лихих Любви, Свободы и Вина» делало ее в принципе чуждой салонной

* Pierre de Ségur. Le royaume de la rue Saint-Honore. Madame Geoffrin et sa fille. Paris, 1897. P. 180–181.

** Н. М. Карамзин. Избр. соч. в двух томах. Т. I. М., Л., 1964. С. 379. Карамзин ошибся: г-жа Ферте-Эмбо (которая не была баронессой) не уехала в Рим, куда ее настойчиво звал эмигрировавший из Парижа кардинал Берни, а скончалась во Франции во время революции, но в Париже в 1790 г. действительно ходили слухи об ее отъезде.

устремленности карамзинистов. Здесь «устность» воспринималась буквально — как непечатность. Это и был тот «очарованный язык» «друзей-поэтов», о котором вспоминал Пушкин, — язык, непосредственно связанный со «стилем донцов», о котором позже говорил Лермонтов.

Для оценки этого языкового феномена нельзя забывать, что он входил в сложное целое тайного языка лампистов и подготавливал в лингвистическом отношении «славные обиняки» Каменки — конспиративный язык южных декабристов. Памятником этой спаянности тайного языка фривольных намеков и тайного языка политической конспирации остается одно из лучших политических стихотворений Пушкина — «В. Л. Давыдову» («Меж тем как генерал Орлов...»). Вся поэтика текста ориентирована на то, чтобы сделать его понятным тому, кому следует, и непонятным тем, кто его не должен понимать. На самом деле это, конечно, игра в умолчания, которая не скрывает, а подчеркивает смысл. Но, если за строкой: «И за здоровье **тех** и **той** ...» — скрыто политическое иносказание, то стихи о женитьбе Орлова таят двусмысленности совсем иного рода. Текст должен скрыть (а на самом деле напомнить!) целый мир шуток, рассказов и острот, возможных лишь в устном исполнении, и намекнуть на политические лозунги, которые не следует доверять бумаге.

Русская культура никогда не была культурой полностью письменной (практически это и невозможно — речь идет об идеальной ориентации). Письменный и устный тексты — два противоборствующих полюса. Историк, как правило, имеет в руках лишь первый. Реконструкция и изучение второго — насущная задача.

СОДЕРЖАНИЕ

О Лотмане С. М. <i>Даниэль</i>	5
Понятие текста	
К проблеме типологии текстов	17
Текст и функция	24
Динамическая модель семиотической системы	38
Текст в тексте	58
К современному понятию текста	79
Семиотика культуры и понятие текста	84
Тексты культуры	
О типологическом изучении культуры	93
О метаязыке типологических описаний культуры	109
Культура и информация	143
Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XVIII в.	154
Идея исторического развития в русской культуре XVIII в.	180
К построению теории взаимодействия культур	192
Символ в системе культуры	211
Тезисы к семиотике русской культуры	226
Технический прогресс как культурологическая проблема	237
Тексты искусства	
О природе искусства	265
Проблема знака в искусстве	272
Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»	274
Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях.	294
Каноническое искусство как информационный парадокс	314
Художественная природа русских народных картинок	322
Натюрморт в перспективе семиотики.	340
Портрет	349
Художественный ансамбль как бытовое пространство	376
Театральный язык и живопись	388
Семиотика сцены	401
Тексты поведения	
О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры.	435
Об оппозиции «честь – слава» в светских текстах киевского периода	439
Еще раз о понятиях «честь – слава» в светских текстах киевского периода	456
«Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры	466
Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в.	484
Устная речь в историко-культурной перспективе	518
К функции устной речи в культурном быту пушкинской эпохи	529

Ю. М. Лотман

Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») Сост. Р. Г. Григорьева, Пред. С. М. Даниэля — СПб.: Академический проект, 2002. — 544 с.

ISBN 5-7331-0184-9

Книга Ю. М. Лотмана (1922–1993), выдающегося филолога и культуролога, основателя Тартуско-московской семиотической школы, включает статьи, в которых иллюстрируется концепция культуры как текста, принесшая ученому всемирную известность. Конкретные объекты, такие как искусство, общество, индивидуальное и коллективное поведение рассматриваются здесь как тексты, действующие внутри сложного семиотического организма — культуры.

Научное издание

Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. М. Кокушкин*
Корректор *Т. В. Губернская*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 17.01.2002. Формат 84×108/32
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Peterburg.
Усл. п. л. 35. Уч. изд. п. л. 26. Тираж 2000 экз.
Заказ № 3455

Гуманитарное агентство «Академический проект»
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

