

Ю. М. ЛОТМАН

ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ

ЧЕЛОВЕК

—

ТЕКСТ

—

СЕМИОСФЕРА

—

ИСТОРИЯ

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

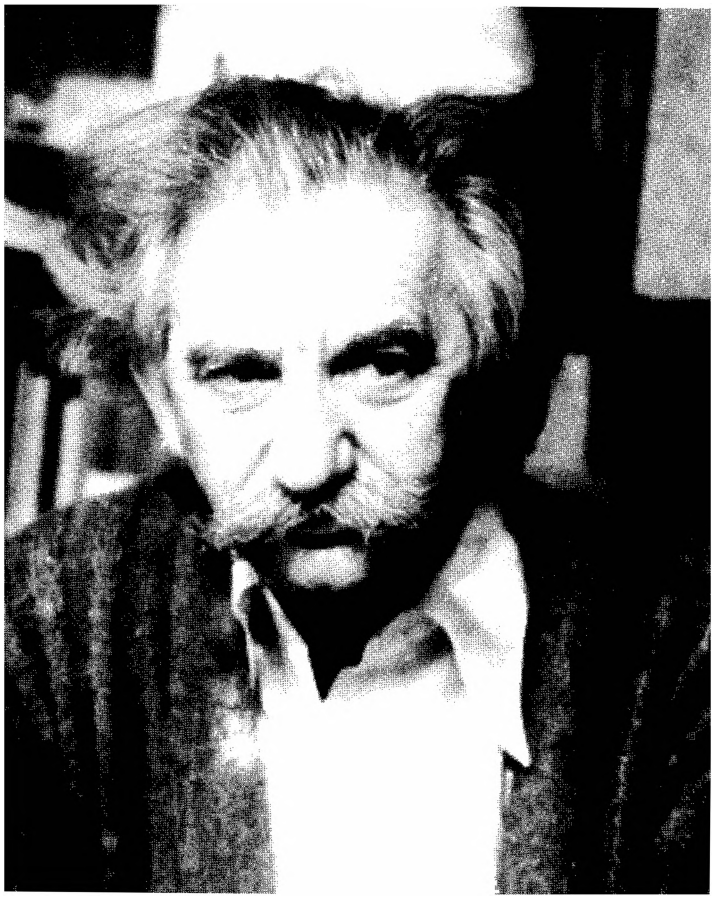
Ю. М. ЛОТМАН

ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ

ЧЕЛОВЕК—ТЕКСТ—СЕМИОСФЕРА—ИСТОРИЯ



«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1996





ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА



ББК 71.0
Л 80

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16270

Лотман Ю. М.

Л 80 Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: «Языки русской культуры», 1996. — 464 с.

ISBN 5-7859-0006-8

Редактор Т. Д. Кузовкина

Многолетние исследования в области культурологии, литературоведения и истории привели Ю. М. Лотмана к необходимости поисков универсального научного метода. На основе анализа богатейшего историко-культурного материала в книге делается вывод о необходимости применения в гуманитарных исследованиях методов семиотики. Выход автора к понятию семиосферы дает возможность объединить различные области человеческих знаний в глобальное Знание о Человеке. Книга всемирно известного ученого предоставляет читателю возможность не только «следовать за мыслями великого человека», но и пытаться решить поставленные им вопросы, остающиеся открытыми и сегодня.

ББК 71.0+81

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: slavic@gad.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-7859-0006-8

© Ю. М. Лотман, 1996
© М. Л. Гаспаров. Приложение, 1996
© В. В. Иванов. Предисловие, 1996
© У. Эко. Приложение, 1996
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1995
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1995

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ
ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ. Семиосфера и история VII
ОТ РЕДАКТОРА XV

ВВЕДЕНИЕ 1
Вводные замечания 1
После Соссюра 5

Часть первая

ТЕКСТ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩЕЕ УСТРОЙСТВО

Три функции текста 11
Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты 23
Риторика — механизм смыслопорождения 46
Иконическая риторика 74
Текст в процессе движения:
Автор — Аудитория, Замысел — Текст 87
Символ — «ген сюжета» 115
Символ в системе культуры 146

Часть вторая

СЕМИОСФЕРА

Семиотическое пространство 163
Понятие границы 175
Механизмы диалога 193
Семиосфера и проблема сюжета 206

Символические пространства 239
1. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах 239
2. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте 249
3. Дом в «Мастере и Маргарите» 264
4. Символика Петербурга 275
Некоторые итоги 296

Часть третья

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ. ИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА

Проблема исторического факта 301
Исторические закономерности и структура текста 307
Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры? 344
О роли типологических символов в истории культуры .. 357
Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры? 380
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 386
ЛИТЕРАТУРА 387

УМБЕРТО ЭКО
Предисловие к английскому изданию 405
М. Л. ГАСПАРОВ
Лотман и марксизм 415

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ (Д. Э. Кузовкин) 427
ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ (Д. Э. Кузовкин) 438
Kokkuvõte (M. Grishakova) 444

Вяч. Вс. Иванов

СЕМИОСФЕРА И ИСТОРИЯ

В предлагаемой вниманию читателей книге Юрий Михайлович Лотман приходит к тем идеям, которые будут его особенно волновать в последние годы жизни. Они касаются основных ключевых вопросов истории культуры вообще и русской культуры и литературы в частности.

Главной теоретической проблемой, занимавшей Лотмана в конце жизни, стал взрыв в культуре и истории и связанная с ним принципиальная непредсказуемость событий, за взрывом следующих. Лотман знал, что он пишет во взрывной момент истории русской и мировой культуры. Лотман спешит откликнуться на волновавшие его (как и нас всех) общественные перемены. Но вместе с тем весь этот ход мысли был подготовлен предшествовавшими многолетними раздумьями и занятиями историей русской культуры.

Введенное Лотманом различие между постепенной эволюцией и взрывами представляет собой современную форму тех споров вокруг разных моделей развития, которые начались еще в конце позапрошлого XVIII века и нашли свое продолжение в учении Дарвина и в выступлениях против него, в том числе в знаменитой книге Данилевского, известном труде Берга о ноосфере и последующих антидарвинистских работах. Сам Лотман имел в виду теорию геологических катастроф Кювье, когда говорил об изменениях значения понятия «революции» в связи с геологическими катастрофами. Замечу, что, как и поздние работы Лотмана, труды Кювье отмечены связью со временем, их породившем. Кювье отнюдь не был только кабинетным ученым, хотя его реакция на происходившие во Франции события полярно отличалась от рыцарской позиции Лотмана: согласно словарику изменни-

ков, виденному мной в библиотеке одного из учителей Лотмана — Б. В. Томашевского, Кювье был едва ли не рекордсменом по числу своих своевременных переходов от одной политической веры к другой: в современных терминах мы бы сказали, что он — даже с опережением — всегда менялся вместе с генеральной линией. Но независимо от его личной склонности к компромиссам (быть может, продиктованным прежде всего желанием без помех продолжать свои научные занятия), Кювье в своей общенаучной концепции был сыном времени французской революции. Развитие мыслилось им прежде всего как смена эпох, отделяемых друг от друга катастрофами. В той конкретной области — геологии и палеонтологии, которая была сферой научных занятий Кювье, современная наука нашла совсем недавно, по-видимому, неопровержимые доказательства верности его модели. Длительные споры о причинах исчезновения динозавров завершились обнаружением следов метеорита, столкновение которого с Землей (в районе, близком к знаменитому Бермудскому треугольнику) полностью изменило экологические условия на Земле и привело к вымиранию большей части ее тогдашних обитателей. Накапливаются данные, позволяющие некоторым ученым предполагать, что аналогичная катастрофа имела место и еще несколько десятков миллионов лет спустя. Но во всяком случае, уже сейчас неоспоримо, что геологическая и биологическая эволюция на Земле не была только постепенной (если пользоваться терминологией работ Лотмана), но включала и взрывы, при этом с внутриземной точки зрения вполне непредсказуемые, так как они были связаны с вторжением космических объектов.

Поскольку Лотман в своих поздних работах возвращается к необходимости создания объединяющей теории, включающей наряду с историей общества и культуры и то, что в старину называли «естественной историей», стоит отметить, что взрыв входит в качестве основного события и во все современные космогонические и астрофизи-

ческие построения. Со взрыва (Big Bang) начинается история Вселенной. Согласно «антропному» (или «антропологическому» — anthropic) принципу, намеченному великим физиком Эренфестом еще в 1917 г., но получившему развитие лишь в последнее десятилетие, параметры Вселенной после Большого Взрыва были благоприятны для будущей эволюции, приведшей к появлению человека и его мозга; можно согласиться с идеей одной из недавних речей чешского президента писателя В. Гавела, который утверждает, что этот физический принцип должен войти составной частью в мировоззрение человека. Среди наиболее серьезных рассуждений на эти темы следует отметить три статьи академика А. Д. Сахарова, написанные им во время ссылки в Горьком и тогда же напечатанные П. Л. Капицей в «Журнале экспериментальной и теоретической физики». В них Сахаров обсуждает и гипотезу о циклическом развитии Вселенной (возвращаясь по существу к идее шведского физика Аррениуса), которая может возникать и гибнуть. Эту же циклическую модель Сахаров допускает и «для информационных процессов». Аналогия с ходом рассуждений Лотмана разительна: в своих последних работах Лотман настаивает на циклическом характере природных явлений, в отличие от линейного движения, осуществляющегося в истории культуры и вообще в человеческой истории. На необходимости синтеза физики и науки о человеке настаивает физик Андрей Линде в конце книги, посвященной инфляционной модели раннего развития Вселенной.

Поставленные в книге Лотмана проблемы в предшествующие десятилетия обсуждались гораздо больше в работах ученых-естественников, чем гуманитариев, которые за редкими исключениями не касались принципиальных вопросов диахронии (исключение составляют оказавшие влияние на становление взглядов Лотмана мысли формалистов, таких как Ю. Н. Тынянов, и особенно идеи Р. О. Якобсона, вслед за Бергом в свой пражский период и позднее

развивавшего концепцию телеологической модели «номогенеза»). В шестидесятых и семидесятых годах не только на ученых, но и на писателей Запада (напомню эпиграф к книге Косиньского «Blinddate») произвела впечатление книга специалиста по молекулярной биологии Нобелевского лауреата Моно «Значение и необходимость» («Change et necessité»). Для книги всего важнее оказалось знакомство Лотмана с трудами другого Нобелевского лауреата — Пригожина, вместе со своими сотрудниками осветившего природу взрывных процессов с точки зрения естественных наук; более строгую форму имеют работы французского математика Р. Тома, посвященные теории катастроф, в том числе и в ее применении к семиотике.

К восприятию идей Пригожина Лотман был подготовлен тем периодом, когда еще с начала шестидесятых годов развитие русской семиотики шло рука об руку с первыми опытами приложения теории информации к явлениям культуры. Хотя теория информации возникла, в основном, благодаря трудам американского инженера и математика Х. Шеннона, исследовавшего передачу сообщений по техническим каналам связи, круг ее применений оказался очень широким. Это было замечено сразу же одним из создателей теории — великим русским математиком А. П. Колмогоровым, с которым Лотман общался в те годы, когда тот начинал свои занятия русским стихом. В подходе Лотмана к взрывным процессам отчетливо ощущается его интерес к их информационной характеристике. Именно в этом Лотман оказывается особенно близок к Пригожину. На последней лекции, читанной Лотманом в Московском университете, он излагал общую схему взрыва в культуре. На вопрос о Пригожине он ответил, что считает его работы гениальными. Надо заметить, что концепции хаоса, существенные для Пригожина, стали в последнее время в центре внимания специалистов по математике и тех естественных наук, которые широко применяют аппарат странных аттракторов, фракталов и других новых

идей и методов, которые могут оказать существенное воздействие и на гуманитарные исследования[1].

Ю. М. Лотман был не только одним из основателей современной семиотики (как общей науки, изучающей любые знаки и тексты, в духе того, что мечталось еще Ч. Пирсу) и структурно-семиотического литературоведения в том его тартуско-московском варианте, который ориентирован преимущественно на тексты и их исследование. Он был историком и историком культуры в самом одновременно общем и конкретном смысле. По его последней книге «Беседы о русской культуре» можно составить себе представление о том, насколько обширными были его (совершенно уникальные) познания в этой области (о них же говорит замечательная глава его комментария к «Евгению Онегину», посвященная культуре и быту той эпохи). Приведу только один дополнительный пример. Среди тех конкретных историко-культурных дисциплин, в которых Лотман был несравненным экспертом, находилось и «дуэлеведение». Однажды Лотман повез целую группу своих тартуских студентов в Ленинград, чтобы там в музейных собраниях познакомить их с особенностями дуэльных пистолетов! Общие сочинения Лотмана по истории культуры содержат множество драгоценных примеров его глубокого знания русской культуры на всем ее протяжении.

С середины восьмидесятых годов Лотман все больше заинтересовывается методологией изучения истории. Последний из больших семинаров, на котором снова в Кяэрику в Летней школе собрались под его эгидой тартусцы и москвичи, был посвящен соотношению семиотики и истории. Он выступил там со своей программой принципиальной непредсказуемости последствий взрывных процессов.

---

[1] В связи с этими новыми перспективами объединения естественных и гуманитарных наук, на котором настаивал в последних работах Лотман, стоит отметить, что великий астрофизик Артур Эдингтон в своей книге 1939 г. «The Philosophy of Physical Science» (New York: Macmillan Company, Cambridge, England, At the University Press) говорил о структурализме как общем принципе науки.

В его трудах, где эта проблема обсуждается преимущественно на материале русской истории, видно одновременно стремление Юрия Михайловича использовать свои уникальные познания для пользы всех тех, кто хотел бы понять Россию умом (вопреки предостережению Тютчева о неприложимости к ней «общего аршина»), и нежелание соскользнуть на путь дешевых публицистических предсказаний. Лотман старается сформулировать некоторые факторы и закономерности, постоянно присутствующие в русской истории: роль Запада, тяга к нему и отталкивание от него, характер Просвещения, оказавшегося отличным от его западноевропейского варианта, значимость утопии. На последнем примере можно видеть его проницательность, припрятанную, как его ироническая усмешка порою скрывалась в усах улыбающегося ученого. Он советует не спешить с выводами о разочаровании в утопиях. Этот совет уже сейчас может быть полезен тем специалистам по «советологии» и «кремлеведению» скороспелым журналистским выводам которых не хватает временно́й глубины лотмановского исторического знания.

Казалось бы, при увлечении Лотмана конкретной историей русского быта и русских вещей он должен был бы стать союзником французской исторической школы «Анналов», о которой говорится в книге. Он признает большие заслуги ученых, которые, как Жак Ле Гофф в работах по истории средних веков, открыли роль постепенных изменений и повседневности для истории. Но, в отличие от некоторых из новых апологетов этой исторической школы, Лотман никогда не стал бы делать этот аспект изучения единственно заслуживающим внимания. Его занимают и конкретные исторические персоналии, биографическому истолкованию которых он посвящает отдельные монографии, начиная со своей молодости, и массовые движения, приводящие к взрывной непредсказуемости. Его концепция истории и, в частности, русской истории, лишена предвзятости: он хочет понять ранее происходившее, не поддаваясь искажениям прошлого,

присущим ретроспекции, неизбежность наличия которых он постоянно подчеркивает. Уже произошедшее для историка как бы отменяет те многообразные возможности, которые были до случайного выбора одной из них. Главное методологическое новшество, которое Лотман хочет ввести в историческую науку, состоит в необходимости реконструировать это многообразие. Я не до конца уверен в том, что возможности даже при наиболее радикальном взрыве всегда равновероятны. Лотман на этом настаивал.

Рассмотрим в качестве примера ситуацию лета 1917 года (между двумя революциями) в России. Пастернак, давший своей книге стихов «Сестра моя жизнь» подзаголовок «Лето 1917 года» (возможно, что книга частично написана и позже — издана несколько лет спустя), зарисовал в ней атмосферу хаоса и чуда, им порожденного. В конце этого лета становится ясным, что достигнутый максимум энтропии не может возрастать дальше. В плоскости политической предстоял выбор, в любом случае ограничивавший свободу, переходившую в анархию. Уже здесь нет равновероятности: вероятность сохранения свободы (личности, собраний, слова, печати) на прежнем уровне стала пренебрежимо малой. Предстоял выбор из нескольких возможных несвобод. Их можно связать с личностями генерала Корнилова и большевистских вождей — Троцкого и Ленина. Поведение каждого из них, в свою очередь, связано с их биографическими информационными характеристиками. В частности, то, что Ленин так настаивал на необходимости быстрого взятия власти, кроме всего прочего, могло быть связано и с (не обязательно только лишь подсознательными) его предположениями об ограниченности того личного жизненного времени, которое было у него в запасе. Каждый из общественных и личных мотивов поведения названных (и других) исторических деятелей мог влиять на вероятность прихода их к власти. Успех корниловского движения и большевистского переворота не представлялся равновероятным и многим вовлеченным в события: сошлюсь на

мемуары Ф. А. Степуна с описанием Керенского, плачущего в момент, когда он должен подписать первый приказ о расстреле дезертира.

Определение (и быть может, даже вычисление) вероятности разных событий, которые могут иметь место после взрыва, кажется одним из возможных направлений тех будущих исторических исследований, в которых методы теории вероятностей и теории информации займут место, им положенное.

Ю. М. Лотман в своих исторических и историко-литературных трудах сосредотачивал внимание на персонажах и типах, особенно характерных для России. Он предложил синтез своих исторических размышлений, мыслей о природе текста и семиосфере. И хотя его книги говорят о Науке о прошлом, они всецело обращены к будущему науки.

ОТ РЕДАКТОРА

Монография Ю. М. Лотмана, написанная специально для лондонского издательства I. B. TAURIS & CO. LTD (Yuri M. Lotman. Universe of the mind: a semiotic theory of culture. Translated by Ann Shukman. Introduction by Umberto Eco. London & New York, 1990. 306 p.), выросла из статей, печатавшихся в 1960—80-е годы. Настоящее издание сделано на основе предоставленной издательством рукописи с учетом черновых вариантов текста, хранящихся в архиве Ю. М. Лотмана. Исправления в цитатах и незначительная стилистическая правка специально не оговариваются, изменены система ссылок и оформление списка литературы. Все подстрочные примечания, отмеченные звездочками (*) — редакционные. В подготовке издания принимали участие Л. Н. Киселева, Н. П. Воробьева, Д. Э. Кузовкин, преподаватели Кафедры русской литературы и Кафедры зарубежной литературы Тартуского университета. Мы также благодарны сотрудникам Отдела редких книг Государственной публичной исторической библиотеки, оказавших содействие при подготовке рукописи.

Т. К.

ВВЕДЕНИЕ

ВВОДНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Гёте некогда написал:

> Ein grober Vorsatz scheint im Anfang toll;
> Doch wollen wir des Zufalls künftig lachen,
> Und so ein Hirn, das trefflich denken soll,
> Wird künftig auch ein Denker machen
>
> (Goethe 1977, V, 359)*.

Вопрос этот не потерял остроты. Напротив, с каждым новым шагом науки он, меняя формулировки, воскресает снова и снова. Однако на этом пути есть существенное препятствие: мы не можем удовлетворительно объяснить, что же такое этот самый интеллект, искусственно создавать который мы собираемся. Невольно приходит на память эпизод, рассказанный в мемуарах Андрея Белого. Отец его — профессор-математик, председатель Московского математического общества Н. В. Бугаев — однажды вел научное заседание,

> <...> где читался доклад об интеллекте животных, отец, председатель, прервал референта вопросом, знает ли он, что такое есть интеллект; обнаружилось: референт не знает; тогда отец начал спрашивать сидящих в первом ряду:
>
> — Вы? — Вы?
>
> Никто не знал. Отец об'явил: „Ввиду того, что никто не знает, что есть интеллект, не может быть и речи об интеллекте животных. Об'являю заседание закрытым" (Андрей Белый 1931, 71—72).

---

* Нам говорят „безумец" и „фантаст",
Но, выйдя из зависимости грустной,
С годами мозг мыслителя искусный
Мыслителя искусственно создаст
(Перевод Б. Пастернака; Гёте 1975—1980, II: 259).

Хотя описанный инцидент происходил в начале нашего века, положение в этой области мало изменилось. Причина, как кажется, в том, что интеллектуальная деятельность рассматривается обычно как уникальная способность человека. А изолированный, вне любых сопоставлений стоящий объект не может быть предметом науки. Задача, таким образом, сводится к обнаружению *ряда* «мыслящих объектов», сопоставление с которыми позволило бы выделить некоторый инвариант интеллектуальности. Понятие интеллекта многоаспектно, и пишущий эти строки не чувствует себя способным дать ему исчерпывающее определение. Однако, если ограничиться семиотическим аспектом, то задача эта представляется решимой.

Определяя, с этой точки зрения, интеллектуальную способность, можно свести ее к следующим функциям:

1. Передача имеющейся информации (текстов).
2. Создание новой информации, т. е. создание текстов, не выводимых однозначно по заданным алгоритмам из уже имеющихся, а обладающих определенной степенью непредсказуемости.
3. Память: способность хранить и воспроизводить информацию (тексты).

Изучение семиотических систем, созданных человечеством на протяжении его культурной истории, привело к неожиданным выводам о том, что эти же функции в той или иной мере свойственны и семиотическим объектам. И если в текстах коммуникативного свойства превалирует функция передачи информации, то в создаваемых искусством художественных — вперед выступает способность генерировать новые сообщения. При этом было установлено, что минимальной работающей семиотической структурой является не один искусственно изолированный язык или текст на таком языке, а параллельная пара взаимно-непереводимых, но, однако, связанных блоком перевода языков. Такой механизм является минимальной ячейкой генерирования новых сообщений. Он же — ми-

нимальная единица такого семиотического объекта, как культура. Таким образом, культура оказывается двуединой (минимально) и одновременно неразложимо-единой минимальной работающей семиотической структурой. Такой подход выдвинул понятие семиосферы и подчеркнул важность изучения семиотики культуры.

Одновременно оказалось возможным определить семиотические объекты этого рода как «мыслящие структуры», поскольку они удовлетворяют сформированным выше признакам интеллекта. То, что они для своей «работы» требуют интеллектуального собеседника и текста «на входе», не должно нас смущать. Ведь и абсолютно нормальный человеческий интеллект, если он от рождения полностью изолирован от поступления текстов извне и какого-либо диалога, остается нормальной, но не запущенной в работу машиной. Сам собой он включиться не может. Для функционирования интеллекта требуется другой интеллект. Л. С. Выготский подчеркивал: «первоначально всякая высшая функция была разделена между <...> двумя людьми, была взаимным психологическим процессом» (Выготский 1982—1984, I: 115). Интеллект — всегда собеседник.

Наблюдения относительно биполярной асимметрии семиотических механизмов неожиданно для нас получили параллель в исследованиях функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга. Наличие в индивидуальном мыслительном аппарате механизмов, функционально изоморфных семиотическим механизмам культуры, открывало новые научные перспективы. Вопрос о соприкосновении гуманитарной семиотики и нейрофизиологии оказался для многих неожиданным, но встретил горячую поддержку гениального лингвиста Р. О. Якобсона, который называл врагов этой проблематики защитниками «безмозглой лингвистики». В Советском Союзе проблемы эти активно разрабатывались в нейрофизиологической лаборатории покойного Л. Я. Балонова (в сотрудничестве с В. Л. Деглиным, Т. В. Черниговским, Н. Н. Николаенко и др.), а в семиотическом аспекте — Вяч. Вс. Ивановым.

Однако вопрос этот выводил к еще более общей научной проблеме — отношению симметрии и асимметрии, волновавшей еще Л. Пастера.

Вопрос же о необходимости для «мыслящих» семиотических структур получить начальный импульс от другой мыслящей структуры, а текстогенерирующим механизмам — получить в качестве пускового механизма некий текст извне, заставляет вспомнить, с одной стороны, о так называемых автокатаклитических реакциях, т. е. реакциях, когда для получения конечного продукта (или для ускорения протекания химического процесса) необходимо, чтобы конечный результат уже присутствовал в каком-то количестве в начале реакции. С другой стороны, вопрос этот находит параллель с нерешенной проблемой «начала» культуры и «начала» жизни. Вспомним, что В. И. Вернадский отказывался отвечать на так поставленный вопрос, считая более плодотворными исследования взаимоотношения бинарно-асимметричных и, вместе с тем, единых структур. По этому пути идем и мы.

В соответствии с выделенными нами тремя функциями семиотических объектов мы делим изложение на три части. В первой рассматривается механизм смыслопорождения в результате взаимного напряжения таких взаимонепереводимых и одновременно проецируемых друг на друга языков, как конвенциональный (дискретный, словесный) и иконический (континуальный, пространственный). Этому соответствует минимальный акт выработки нового сообщения. Второй раздел посвящен семиосфере — синхронному семиотическому пространству, заполняющему границы культуры и являющемуся условием работы отдельных семиотических структур и, одновременно, их порождением. Если в центре первого раздела стоит *текст*, то соответствующее место во втором занимает *культура*. Третий раздел посвящен вопросам памяти, диахронией глубины и истории как механизм интеллектуальной деятельности. Основной вопрос здесь — *семиотика истории*.

В целом эти три раздела призваны показать работу обволакивающего человека и человеческое общество семиотического пространства как интеллектуального мира, находящегося в постоянном взаимном общении с индивидуальным интеллектуальным миром человека.

ПОСЛЕ СОССЮРА

В последние десятилетия семиотика и структурализм как в Советском Союзе, так и на Западе переживали период испытаний. Правда, испытания эти имели разный характер. В Советском Союзе им пришлось пережить период гонений и идеологических обвинений, который сменился в официальной науке заговором молчания или стыдливым полупризнанием. На Западе эти научные направления подверглись испытанию модой. Увлечение ими было широким и выходило за пределы науки. Однако ни преследования, ни мода, столь важные в глазах посторонней публики, не оказывают определяющего влияния на судьбы научных идей. Здесь решающее слово принадлежит глубине самих этих концепций. Глубина же и значительность научных идей, во-первых, определяется их способностью объяснять и соединять воедино факты, до этого остававшиеся разрозненными и необъяснимыми, то есть сочетаться с другими научными концепциями, и, во-вторых, обнаруживать проблемы, требующие решения, в частности, там, где предшествующему взгляду все казалось и так ясным. Эта вторая особенность означает сочетаемость с *будущими* научными концепциями. Следовательно, долгую научную жизнь имеют те идеи, которые способны, сохраняя свои исходные положения, переживать динамическую трансформацию, эволюционировать вместе с окружающим их миром.

Говоря о семиотике сейчас, в конце XX века, следует иметь в виду три различных ее аспекта. В первом она являет собой *научную дисциплину*, предсказанную еще

Ф. Соссюром. Это область знания, объектом которого является сфера знакового общения:

> <...> можно представить себе *науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества*; такая наука явилась бы частью социальной психологии, а следовательно и общей психологии; мы назвали бы ее *семиологией* <...>.

Рассмотрение языка как одной из семиотических систем, утверждал де Соссюр, ляжет в основу всех социальных наук:

> Благодаря этому не только прольется свет на проблемы лингвистики, но, как мы полагаем, при рассмотрении обрядов, обычаев и т. п. как знаков все эти явления также выступят в новом свете, так что явится потребность объединить их все в рамках семиологии и разъяснить их законами этой науки (Соссюр 1977, 54—55).

Во втором аспекте семиотика предстает перед нами как *метод* гуманитарных наук, проникающий в различные дисциплины и определенный не природой объекта, а способом его анализа. С этой точки зрения, один и тот же научный объект допускает и семиотический, и несемиотический подход. Достаточное количество примеров может доставить та же лингвистика.

Наконец, третий аспект лучше всего определить как своеобразие научной психологии исследователя, склад его познающего сознания. Подобно тому, как кинорежиссер привыкает смотреть на окружающий мир сквозь пальцы, сложенные по форме кадра и «вырезающие» из целостного пейзажа отдельные куски, исследователь-семиотик привычно преобразует окружающий его мир, высвечивая в нем семиотические структуры. Все, к чему прикасался своей золотой рукой царь Мидас, обращалось в золото. Подобно этому все, привлекающее внимание исследователя-семиотика, семиотизируется в его руках. Это связано с воздействием описывающего на описываемый объект, о чем речь пойдет в дальнейшем.

Эти три аспекта в своей совокупности составляют область семиотики.

Бросая ретроспективный взгляд на путь, проделанный семиотикой с того момента, когда она, в значительной мере благодаря усилиям Р. О. Якобсона, с одной стороны, и общему направлению мысли, с другой, привлекла во второй половине 1950-х гг. широкое внимание, можно определить ведущие тенденции словами: продолжение и преодоление. Это относится и к наследию русского формализма, и к работам Бахтина или Проппа. Но в наибольшей мере это относится к наследию Соссюра, чьи труды и после критики Р. О. Якобсона, противопоставлявшего швейцарскому ученому идеи Чарльза Пирса, остаются мощными блоками в фундаменте семиотики.

Из идей Соссюра в интересующем нас аспекте имеет смысл выделить следующие:

- противопоставление языка (*la langue*) и речи (*la parole*) [*resp.* кода и текста];
- противопоставление синхронии и диахронии.

Оба эти противопоставления имели для Соссюра самый фундаментальный характер. Язык —

> <...> это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе.
>
> Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного.

Исходя из этих предпосылок, Соссюр формулировал главенствующее положение языка как в речевом акте, так и в лингвистической науке:

> 1. Язык есть нечто вполне определенное в разнородном множестве фактов речевой деятельности. <...> Он представляет собою социальный аспект речевой деятельности, внешний по отношению к индивиду, который сам по себе не может ни создавать его, ни изменять. Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива <...>
> 2. Язык, отличный от речи, составляет предмет, доступный самостоятельному изучению. Мы не говорим на мертвых языках, но мы отлично можем овладеть их механизмом. Что же касается прочих элементов

> речевой деятельности, то наука о языке вполне может обойтись без них; более того, она вообще возможна лишь при условии, что эти прочие элементы не примешаны к ее объекту (Соссюр 1977, 52—53).

Не менее фундаментальный характер имело и второе из выделенных нами противопоставлений. Именно синхронии приписывался структурный характер, и она оказывалась носителем реляционных отношений, составляющих сущность языка. Синхрония гомостатична, а диахрония представляет собой перечень внешних и случайных ее нарушений, реагируя на которые, синхрония восстанавливает свою целостность: «Язык есть система, все части которой могут и должны рассматриваться в их синхронической взаимообусловленности.

Изменения никогда не происходят во всей системе в целом, а лишь в том или другом из ее элементов, они могут изучаться только вне ее». «В диахронической перспективе мы имеем дело с явлениями, которые не имеют никакого отношения к системам, хотя и обуславливают их». Язык противостоит всему случайному, текучему, внесистемному: «Язык есть механизм, продолжающий функционировать, несмотря на повреждения, которые ему наносятся» (Соссюр 1977, 118—120).

Идеи эти нельзя отделить от всего здания современной семиотики. Отказаться от них — означало бы вырвать краеугольные камни из ее фундамента. Но именно на их примере видно, каким глубоким трансформациям подверглись и основные положения, и весь облик здания семиотики во второй половине XX века[2].

---

[2] В работе над этой книгой мне помогала научная атмосфера, созданная моими коллегами в Тартуском университете, мои слушатели и друзья и особенно З. Г. Минц и Л. Н. Киселева. Всем им — горячая благодарность.

Часть первая

ТЕКСТ КАК СМЫСЛОПОРОЖДАЮЩЕЕ УСТРОЙСТВО

ТРИ ФУНКЦИИ ТЕКСТА

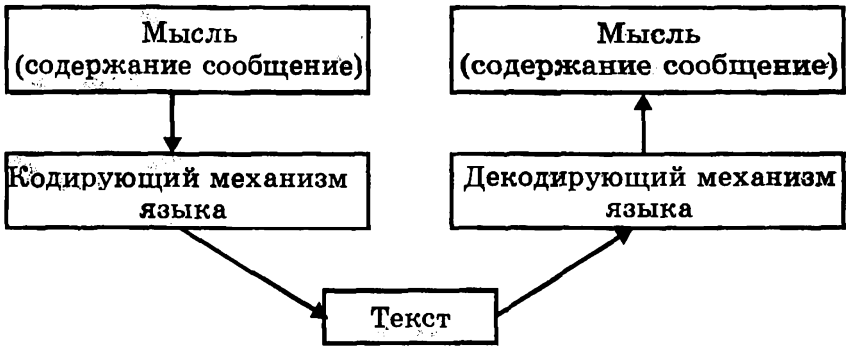
В системе, разработанной Соссюром и надолго определившей направление семиотической мысли, очевидно предпочтение исследованиям языка, а не речи, структуры кода, а не текста. Речь и ее отграниченная артикулированная ипостась — текст — интересуют лингвиста лишь как сырой материал, манифестация языковой структуры. Все, что релевантно в речи (*resp.* тексте), дано в языке (*resp.* коде). Элементы, присутствующие в тексте, но не имеющие соответствия в коде, носителями смысла не являются. Этому соответствует решительное заявление Соссюра: «Надо с самого начала встать на почву языка и считать его нормой для всех прочих проявлений речевой деятельности»[3]. Принять язык за норму — означает сделать его точкой научного отсчета в определении существенного и несущественного для языковой деятельности. Естественно, что все, не имеющее соответствия в языке (коде), при дешифровке сообщения «снимается». После того, как из руды речи выплавлен металл языковой структуры, остается только шлак. Именно в этом смысле наука о языке может обойтись без анализа речи.

Но за этой научной позицией стоит целый комплекс прямо не выраженных, почти бытовых представлений о функции языка. Если ученого-лингвиста интересует структура языка, извлекаемая из текста, то бытового получателя информации занимает содержание сообщения. В обоих случаях текст выступает как нечто, ценное не само по себе, а лишь в качестве своего рода упаковки, из недр которой извлекается объект интереса.

Для получателя сообщения представляется естественной такая логическая последовательность:

---

[3] Русский перевод (Соссюр 1977, 47) дает: «считать его основанием (norme)». Думается, что это сдвигает смысл французского оригинала (Saussure 1982, 25).



Конечно, следовало бы вспомнить предостережение Э. Бенвениста. Он указывал, что из факта неосознанности производимых нами языковых операций и из того, что «мы можем сказать все, что угодно»,

> <...> проистекает то широко распространенное <...> убеждение, будто процесс мышления и речь — это два различных в своей основе рода деятельности, которые соединяются лишь в практических целях коммуникации, но каждый из них имеет свою область и свои самостоятельные возможности; причем язык предоставляет разуму средства для того, что принято называть выражением мысли.

И далее:

> Конечно, язык, когда он проявляется в речи, используется для передачи «того, что мы хотим сказать». Однако явление, которое мы называем «то, что мы хотим сказать», или «то, что у нас на уме», или «наша мысль», или каким-нибудь другим именем, — это явление есть содержание мысли; его весьма трудно определить как некую самостоятельную сущность, не прибегая к терминам «намерение» или «психическая структура», и т. п. Это содержание приобретает форму, лишь когда оно высказывается, и только таким образом. Оно оформляется языком и в языке <...> (Бенвенист 1974, 104—105; ср. Benveniste 1966, 63—64).

Однако можно себе представить некоторый смысл, который остается инвариантным при всех трансформациях текста. Этот смысл можно представить как дотекстовое сообщение, реализуемое в тексте. На такой презумпции

построена модель «смысл — текст» (см. о ней далее). При этом предполагается, что в идеальном случае информационное содержание не меняется ни качественно, ни в объеме: получатель декодирует текст и получает исходное сообщение. Опять текст выступает лишь как «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель.

За таким взглядом на работу семиотического механизма стоит убеждение в том, что целью его является адекватная передача некоторого сообщения. Система работает «хорошо», если сообщение, полученное адресатом, полностью идентично отправленному адресантом, и «плохо», если между этими текстами наличествуют различия. Эти различия квалифицируются как «ошибки», *на избежание которых* работают специальные механизмы структуры (избыточность, в частности).

Убеждение это не беспочвенно: оно указывает на исключительно существенную функцию семиотических структур. Однако нельзя не признать, что стоит нам принять эту функцию за единственную или даже основную, как мы окажемся перед рядом парадоксов.

Если увидеть в адекватности передачи сообщения основной критерий оценки эффективности семиотических систем, то придется признать, что все естественно возникшие языковые структуры устроены в достаточной мере плохо. Для того, чтобы достаточно сложное сообщение было воспринято с абсолютной идентичностью, нужны условия, в естественной ситуации практически недостижимые: для этого требуется, чтобы адресант и адресат пользовались полностью идентичными кодами, т. е., фактически, чтобы они в семиотическом отношении представляли бы как бы удвоенную одну и ту же личность, поскольку код включает не только определенный двумерный набор правил шифровки—дешифровки сообщения, но обладает многомерной иерархией. Даже утверждение, что оба участника коммуникации пользуются одним и тем же естественным языком (английским, русским, эстонским и т. д.), не обеспечивает тождественности кода, так как требуется еще единство языкового опыта, тождествен-

ность объема памяти. А к этому следует присоединить единство представлений о норме, языковой референции и прагматике. Если добавить влияние культурной традиции (семиотической памяти культуры) и неизбежную индивидуальность, с которой эта традиция раскрывается тому или иному члену коллектива, то станет очевидно, что совпадение кодов передающего и принимающего в реальности возможно лишь в некоторой весьма относительной степени. Из этого неизбежно вытекает относительность идентичности исходного и полученного текстов. С этой точки зрения, действительно, может показаться, что естественный язык плохо выполняет порученную ему работу. О языке поэзии и говорить не приходится.

Таким образом, делается очевидно, что для полной гарантии адекватности переданного и полученного сообщения необходим искусственный (упрощенный) язык и искусственно-упрощенные коммуниканты: со строго ограниченным объемом памяти и полным вычеркиванием из семиотической личности ее культурного багажа. Созданный таким образом механизм сможет обслужить лишь ограниченный круг семиотических потребностей; универсализм, присущий естественным языкам, ему будет в принципе чужд.

Можно ли считать, что эта искусственная модель должна считаться образцом языка как такового, его идеалом, от которого он отличается лишь несовершенством — естественным результатом «неразумного» творчества Природы? Искусственные языки моделируют не язык как таковой, а одну из его функций — способность к адекватной передаче сообщения, ибо, достигая совершенства в ее реализации, семиотические структуры утрачивают способность обслуживать другие, присущие им в естественном состоянии.

Каковы же эти функции?

Здесь, прежде всего, следует назвать творческую. Всякая осуществляющая весь набор семиотических возможностей система не только передает готовые сообщения, но и служит генератором новых.

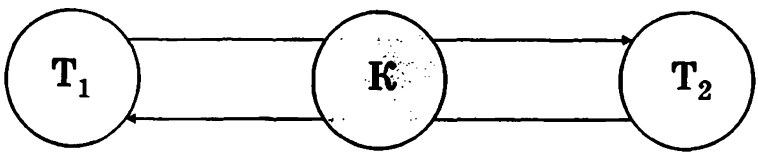
Что же мы будем называть «новыми сообщениями»? Прежде всего договоримся, что мы *не будем* так называть. Сообщения, полученные из некоторых исходных в результате однозначных преобразований, т. е. сообщения, являющиеся плодом симметричных преобразований исходного (запуская преобразование в обратном порядке, получаем исходный текст), мы не будем считать новыми. Если перевод с языка L_1 текста T_1 на язык L_2 приводит к появлению текста T_2 такого рода, что при операции обратного перевода мы получаем исходный текст T_1, то мы не будем считать текст T_2 новым по отношению к T_1. Так, с этой точки зрения, правильное решение математических задач новых текстов не создает. Здесь можно вспомнить положение Витгенштейна, согласно которому в пределах логики нельзя сказать ничего нового.

Полярную противоположность искусственным языкам представляют семиотические системы, в которых креативная функция наиболее сильна: очевидно, что если самое посредственное стихотворение перевести на другой язык (т. е. на язык другой стихотворной системы), то операция обратного перевода не даст исходного текста. Самый факт возможности многократного художественного перевода одного и того же стихотворения различными переводчиками свидетельствует о том, что вместо точного соответствия тексту T_1 в этом случае сопоставлено некоторое пространство. Любой из заполняющих его текстов t_1, t_2, t_3 ... t_n будет возможной интерпретацией исходного текста. Вместо точного соответствия — одна из возможных интерпретаций, вместо симметричного преобразования — асимметричное, вместо тождества элементов, составляющих T_1 и T_2, — условная их эквивалентность. При переводе французской поэзии на русский язык передача французского двенадцатисложного силлабического стиха русским шестистопным силлабо-тоническим ямбом представляет собой условность, дань сложившейся традиции. Однако в принципе возможен и перевод французской силлабики с помощью русской силлабики. Перево-

дчик оказывается перед необходимостью *сделать* выбор. Еще бóльшая неопределенность возникает, например, при трансформации романа в кинофильм.

Возникающий в этих случаях текст мы будем рассматривать как новый, а создающий его акт перевода — как творческий.

Схему адекватной передачи текста при пользовании искусственным языком можно представить в следующем виде:

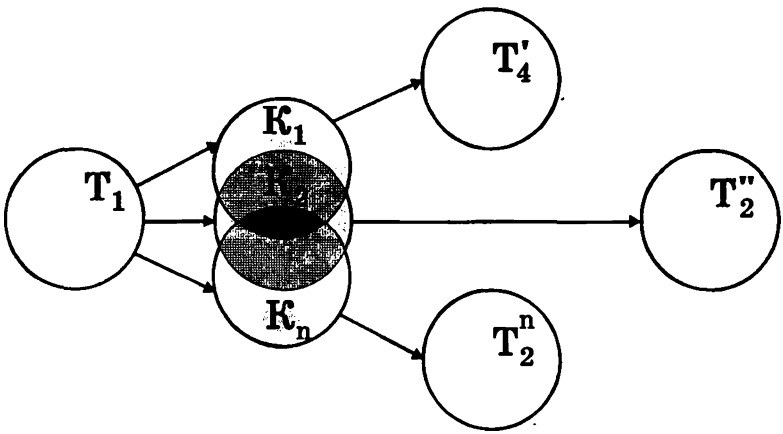


Здесь передающий и принимающий пользуются единым кодом К.

Схема художественного перевода показывает, что передающий и принимающий пользуются различными кодами $К_1$ и $К_2$, пересекающимися, но не идентичными. В случае обратного перевода это даст не исходный, а некоторый третий текст $Т_3$. Еще ближе к реальному процессу циркуляции сообщений случай, когда перед передающим оказывается не один код, а некоторое множественное пространство кодов $к_1$, $к_2$, $к_3$ ... $к_n$, каждый из которых — сложное иерархическое устройство и допускает порождение некоторого множества текстов, в равной мере ему соответствующих. Асимметрическая направленность, постоянная потребность выбора делают в этом случае перевод актом порождения новой информации и реализуют творческую функцию как языка, так и текста.

Особенно показательна ситуация, когда между кодами существует не просто различие, а ситуация взаимной непереводимости (например, при переводе словесного текста в иконический). Перевод осуществляется с помощью

принятой в данной культуре условной системы эквивалентностей. Так, например, при передаче словесного текста живописным (например, картина на евангельский сюжет) пространство темы будет в кодах пересекаться, а пространства языка и стиля — лишь условно соотноситься в пределах данной традиции. Комбинация переводимости—непереводимости (с разной степенью того и другого) определяет креативную функцию.



Поскольку смыслом в данном случае оказывается не только тот инвариантный остаток, который сохраняется при разнообразных трансформационных операциях, но и то, что при этом изменяется, мы можем констатировать приращение смысла текста в процессе этих трансформаций.

Следует отметить еще одну особенность. При пользовании искусственными языками (или естественным и поэтическим языками как искусственными, например, передавая роман Толстого краткой аннотацией сюжета) мы отделяем смысл от языка. При сложных операциях смыслопорождения язык неотделим от выражаемого им содержания. В этом последнем случае мы имеем уже не только сообщение на языке, но и сообщение о языке, сообщение, в

котором интерес перемещается на его язык. Это и есть та направленность сообщения на код, в которой Р. О. Якобсон видел основной признак художественного текста.

В этом случае многие явления парадоксально перемещаются. Так, например, при ориентации на константность сообщения тот факт, что язык предшествует сообщению на нем и заранее дан обоим участникам коммуникации, представляется настолько естественным, что специально не оговаривается; даже в сложных случаях получатель сначала по каким-либо сигналам опознает, каким из известных ему кодов зашифровано сообщение, а затем уже приступает к «чтению». Когда герои романа Ж. Верна «Дети капитана Гранта» извлекли из бутылки три фрагмента документа, они прежде всего установили, что один из них написан на английском, другой на немецком, третий на французском языках, а потом уже занялись реконструкцией смысла разрушенного документа.

Во втором случае возможен противоположный порядок: сначала дан документ, а затем уже реконструируется его язык. Такой порядок вполне обычен, когда мы получаем в руки обломок далекой от нас культуры. Речь может идти не только о словесных текстах на неизвестных языках, но и о вырванных из контекстов памятниках искусства и материальной культуры, функции и смысл которых археологу предстоит реконструировать. Еще более обычен этот случай в истории искусства, так как всякое новаторское художественное произведение является *sui generis* произведением на неизвестном аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами. Возможность такого «самообучения» адресата обуславливается, во-первых, тем, что в любом, даже предельно индивидуализованном, языке, не все индивидуально: неизбежно наличествуют уровни, общие для обоих участников коммуникации, служащие базой для реконструкции. Во-вторых, это «индивидуальное» и новое неизбежно стоит на определенной традиции, память о которой актуализована в тексте. Наконец, в-третьих, язык искусства не-

избежно гетерогенен и, предельно удаляясь от полюса мета и искусственных языков, он — парадоксально — обязательно включает элементы рефлексии над собой, т. е. метаязыковые структуры. Опыт европейского авангарда убедительно свидетельствует, что чем индивидуальнее художественный язык, тем более места занимает авторская рефлексия, направленная на язык и включенная в его же структуру. Текст сознательно превращается в урок языка.

Итак, спектр текстов, заполняющих пространство культуры, нам рисуется как расположенный на оси, полюса которой образуют искусственные языки, с одной стороны, и художественные, — с другой. Остальные помещаются на разных точках оси, тяготея то к одному, то к другому полюсу. При этом надо иметь в виду, что полюса этой оси — абстракция, не осуществимая в реальных языках: как невозможны искусственные языки без некоторого, хотя бы зачаточного синонимизма и других «поэтических» элементов, так неизбежны метаязыковые тенденции в языках с демонстративной тенденцией к «чистому» поэтизму.

Следует учитывать также, что место текста на названной выше оси подвижно: читающий может оценивать соотношение «поэтического» и «информационного» в тексте иначе, чем автор. Когда Асеев пишет:

> Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
> Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?
> (Асеев 1963–1964, I: 50),

а зашедший в город крестьянин у Пильняка читает:

> «Коммутаторы, аккумуляторы»

как

> — Ком-му ... таторы, а ... кко-му ... ляторы <...>
> (Пильняк 1927, 125),

то очевидно, что такой текст — вывеска — в первом случае читается как поэтический, а во втором — как пословица; в первом случае незакономерно высвечивается звуковая сторона, во втором — синтагматика деформируется по законам построения паремии.

Возможность выбора одной из двух позиций за точку отсчета в подходе к языку влечет существенные последствия. В одном случае информационная (в узком смысле) точка зрения представит язык как машину передачи неизменных сообщений, а поэтический язык предстанет как частный и, в общем, странный уголок этой системы. В нем будут видеть лишь естественный язык с наложенными на него добавочными ограничениями и, следовательно, со значительно суженной информационной емкостью.

Однако возможен и другой взгляд, также неоднократно демонстрировавшийся в лингвистике: творческая функция будет рассматриваться в качестве универсального свойства языка, а поэтический язык — в качестве наиболее представительной демонстрации языка как такового. Именно противостоящие ему семиотические модели окажутся тогда частной областью языкового пространства.

С этой точки зрения исключительно интересен исторический «спор» между гениальными лингвистами Соссюром и Якобсоном.

Соссюр отчетливо представлял себе именно первую функцию как главный принцип языка. Отсюда четкость его оппозиций, подчеркивание универсального значения принципа условности в связи означаемого и означающего и т. д. А за ним рисуется культура XIX в. с ее верой в позитивную науку, убеждением, что понимание есть благо, а непонимание — абсолютное зло, с всеобщей грамотностью, романами Золя и Гонкуров. Р. О. Якобсон был и оставался человеком авангардистской культуры, его первая книга «Новейшая русская поэзия. Набросок первый» (1921) явилась как бы блистательным прологом всей его научной деятельности. Язык Хлебникова, язык русских футуристов был для Якобсона не аномалией, а наиболее

последовательной реализацией структуры языка и одним из важнейших импульсов для его последующих фонологических разысканий. С опытом работы с художественным языком связана чуткость Якобсона к эстетической стороне семиотических систем. Это объясняет тот нажим, с которым он критикует Соссюра, атакуя центральный для последнего принцип условности связи между означающим и означаемым в знаке (см. Якобсон 1983). Действительно, язык художественного текста приобретает вторичные черты иконизма, что отражается на возникновении вопроса «непереводимости» поэтического языка. В названной статье Якобсон исключительно тонко вскрывает черты иконизма, присущие языку каждодневного общения, т. е. наличие потенциального художественного начала в языке как таковом. Если академик А. Н. Колмогоров еще в начале 1960-х годов показал, что на искусственных языках нельзя писать стихов, то Р. О. Якобсон убедительно продемонстрировал потенциальный иконизм и, следовательно, наличие художественного аспекта в естественных языках, подтвердив тем самым мысль Потебни о том, что вся сфера языка принадлежит искусству.

Третья функция текста — функция памяти. Текст — не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти. Текст обладает способностью сохранять память о своих предшествующих контекстах. Без этого историческая наука была бы невозможна, так как культура (и шире — картина жизни) предшествующих эпох доходит до нас неизбежно во фрагментах. Если бы текст оставался в сознании воспринимающего только самим собой, то прошлое представлялось бы нам мозаикой несвязанных отрывков. Но для воспринимающего текст — всегда метонимия реконструируемого целостного значения, дискретный знак недискретной сущности. Сумма контекстов, в которых данный текст приобретает осмысленность и которые определенным образом как бы инкорпорированы в нем, может быть названа памятью текста. Это создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство вступает в определенные соотношения с культурной

памятью (традицией), отложившейся в сознании аудитории. В результате текст вновь обретает семиотическую жизнь.

Любая культура постоянно подвергается бомбардировке со стороны падающих на нее, подобно метеоритному дождю, случайных отдельных текстов. Речь идет не о текстах, включенных в определенную связную традицию, оказывающую влияние на ту или иную культуру, а именно об отдельных возмущающих вторжениях. Это могут быть обломки других цивилизаций, случайно выкапываемые из земли, случайно занесенные тексты отдаленных во времени или пространстве культур. Если бы тексты не имели своей памяти и не могли бы создавать вокруг себя определенной семантической ауры, все эти вторжения так и оставались бы музейными раритетами, находящимися вне основного культурного процесса. На самом деле они оказываются важными факторами, провоцирующими динамику культуры. Связано это с тем, что текст, подобно зерну, содержащему в себе программу будущего развития, не является застывшей и неизменно равной самой себе данностью. Внутренняя не-до-конца-определенность его структуры создает под влиянием контактов с новыми контекстами резерв для его динамики.

У этого вопроса есть и другой аспект. Казалось бы, что текст, проходя через века, должен стираться, терять содержащуюся в нем информацию. Однако в тех случаях, когда мы имеем дело с текстами, сохраняющими культурную активность, они обнаруживают способность накапливать информацию, т. е. способность памяти. Ныне «Гамлет» — это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения и, более того, память о тех вне текста находящихся исторических событиях, с которыми текст Шекспира может вызывать ассоциации. Мы можем забыть то, что знал Шекспир и его зрители, но мы не можем забыть то, что мы узнали после них. А это придает тексту новые смыслы.

АВТОКОММУНИКАЦИЯ: «Я» И «ДРУГОЙ» КАК АДРЕСАТЫ

(*О двух моделях коммуникации в системе культуры*)

Органическая связь между культурой и коммуникацией составляет одну из основ современной культурологии. Следствием этого является перенесение на сферу культуры моделей и терминов, заимствованных из теории коммуникаций. Применение основной модели, разработанной Р. Якобсоном, позволило связать обширный круг проблем языка, искусства и — шире — культуры с теорией коммуникативных систем. Как известно, предложенная Р. Якобсоном (Jakobson 1964, 353) модель имела следующий вид:

контекст
сообщение
адресант ..... адресат
контакт
код

Создание единой модели коммуникативных ситуаций было существенным вкладом в науки семиотического цикла и вызвало отклик во многих исследовательских работах. Однако автоматическое перенесение существующих уже представлений на область культуры вызывает ряд трудностей. Основная из них следующая: в механике культуры коммуникация осуществляется минимум по двум, устроенным различным образом, каналам.

Нам еще придется обращать внимание на обязательность наличия в едином механизме культуры изобразительных и словесных связей, которые могут рассматриваться как два различно устроенных канала передачи

информации. Однако оба эти канала описываются моделью Якобсона и в этом отношении однотипны. Но если задаться целью построить модель культуры на более абстрактном уровне, то окажется возможным выделить два типа каналов коммуникации, из которых только один будет описываться применявшейся до сих пор классической моделью. Для этого необходимо сначала выделить два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление «Я — ОН», в котором «Я» — это субъект передачи, обладатель информации, а «ОН» — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и не известно «ему».

Господство коммуникаций этого типа в привычной нам культуре заслоняет другое направление в передаче коммуникации, которое можно было бы схематически охарактеризовать как направление «Я — Я». Случай, когда субъект передает сообщение самому себе, то есть тому, кому оно уже и так известно, представляется парадоксальным. Однако на самом деле он не так уж редок и в общей системе культуры играет немалую роль.

Когда мы говорим о передаче сообщения по системе «Я — Я», мы имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе «Я» функционально приравнивается к третьему лицу. Различие сводится к тому, что в системе «Я — ОН» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я — Я» — во времени (Пятигорский 1962, 149—150).

Прежде всего нас интересует случай, когда передача информации от «Я» к «Я» не сопровождается разрывом во времени и выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Сообщение самому себе уже известной информации прежде всего имеет место во всех случаях, когда при этом повышается ранг сообщения. Так, когда молодой поэт читает свое стихотворение напе-

чатанным, сообщение текстуально остается тем же, что и известный ему рукописный текст. Однако, будучи переведено в новую систему графических знаков, обладающих другой степенью авторитетности в данной культуре, оно получает некоторую дополнительную значимость. Аналогичны случаи, когда истинность или ложность сообщения ставится в зависимость от того, высказано оно словами или только подразумевается, сказано или написано, написано или напечатано и т. д.

Но и в целом ряде других случаев мы имеем передачу сообщения от «Я» к «Я». Это все случаи, когда человек обращается к самому себе, в частности, те дневниковые записи, которые делаются не с целью запоминания определенных сведений, а имеют целью, например, уяснение внутреннего состояния пишущего, уяснение, которого без записи не происходит. Обращение с текстами, речами, рассуждениями к самому себе — существенный факт не только психологии, но и истории культуры.

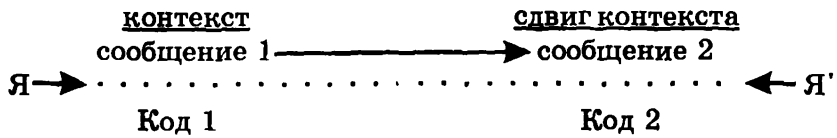
В дальнейшем мы постараемся показать, что место автокоммуникации в системе культуры гораздо более значительно, чем это можно было бы предположить.

Как достигается, однако, столь странное положение, при котором сообщение, передаваемое в системе «Я — Я», не делается полностью избыточным и приобретает какую-то дополнительную новую информацию?

В системе «Я — ОН» переменными оказываются обрамляющие элементы модели (адресант заменяется адресатом), а постоянными — код и сообщение. Сообщение и содержащаяся в нем информация константны, меняется же носитель информации.

В системе «Я — Я» носитель информации остается тем же, но сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит в результате того, что вводится добавочный — второй — код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения.

Схема коммуникации в этом случае выглядит так:



Если коммуникативная система «Я — ОН» обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале «Я — Я» происходит ее качественная трансформация, которая приводит к перестройке самого этого «Я». В первом случае адресант передает сообщение другому, адресату, а сам остается неизменным в ходе этого акта. Во втором, передавая самому себе, он внутренне перестраивает свою сущность, поскольку сущность личности можно трактовать как индивидуальный набор социально значимых кодов, а набор этот здесь, в процессе коммуникационного акта, меняется.

Передача сообщения по каналу «Я — Я» не имеет имманентного характера, поскольку обусловлена вторжением извне некоторых добавочных кодов и наличием внешних толчков, сдвигающих контекстную ситуацию.

Характерным примером будет воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки) на внутренний монолог человека. Можно было бы назвать целый ряд художественных текстов, воспроизводящих зависимость яркой и необузданной фантазии от мерных ритмов езды на лошади («Лесной царь» Гёте, ряд стихотворений в «Лирических интермеццо» Гейне), качания корабля («Сон на море» Тютчева), ритмов железной дороги («Попутная песня» Глинки на слова Кукольника).

Рассмотрим с этой точки зрения «Сон на море» Тютчева.

СОН НА МОРЕ

И море и буря качали наш челн;
Я, сонный, был предан всей прихоти волн.

Две беспредельности были во мне,
И мной своевольно играли оне.
Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы́,
Окликалися ветры и пели валы.
Я в хаосе звуков лежал оглушен,
Но над хаосом звуков носился мой сон.
Болезненно-яркий, волшебно-немой,
Он веял легко над гремящею тьмой.
В лучах огневицы развил он свой мир —
Земля зеленела, светился эфир,
Сады-лавиринфы, чертоги, столпы,
И сонмы кипели безмолвной толпы.
Я много узнал мне неведомых лиц,
Зрел тварей волшебных, таинственных птиц,
По высям творенья, как бог, я шагал,
И мир подо мною недвижный сиял.
Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
Мне слышался грохот пучины морской,
И в тихую область видений и снов
Врывалася пена ревущих валов

(Тютчев I, 51).

Нас здесь не интересует тот аспект стихотворения, который связан с существенным для Тютчева сопоставлением («Дума за думой, волна за волной») или противопоставлением («Певучесть есть в морских волнах») душевной жизни человека, с одной стороны, и моря, с другой.

Поскольку в основе текста, видимо, лежит реальное переживание — воспоминание о четырехдневной буре в сентябре 1833 г. во время путешествия по Адриатическому морю — нам оно интересно как памятник психологического самонаблюдения автора (вряд ли можно отрицать законность, среди прочих, и такого подхода к тексту).

В стихотворении выделены два компонента душевного состояния автора: беззвучный сон и мерный рев бури. Последний — отмечен неожиданным включением в амфибрахический текст анапестических строк:

Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
Окликалися ветры и пели валы <...>

Но над хаосом звуков носился мой сон <...>
Но все грезы насквозь, как волшебника вой <...>

Анапестом выделены строки, посвященные грохоту бури, и два начинающихся с «но» симметричных стиха, изображающих прорыв сна через шум бури или шума бури сквозь сон. Стих, посвященный философской теме «двойной бездны» («две беспредельности»), связывающий текст с другими стихотворениями Тютчева, выделен единственным дактилем.

Столь же резко выделяет шум бури на фоне беззвучного мира сна («волшебно-немой», населенный «безмолвными» толпами) обилие звучащих характеристик. Но именно эти мерные оглушительные звуки становятся ритмическим фоном, обуславливающим освобождение мысли, ее взлет и яркость.

Приведем другой пример («Евгений Онегин», гл. 8):

XXXVI.

И что ж? Глаза его читали,
Но мысли были далеко;
Мечты, желания, печали
Теснились в душу глубоко.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.
То были тайные преданья
Сердечной, темной старины,
Ни с чем не связанные сны,
Угрозы, толки, предсказанья,
Иль длинной сказки вздор живой,
Иль письмы девы молодой.

XXXVII.

И постепенно в усыпленье
И чувств и дум впадает он,
А перед ним Воображенье
Свой пестрый мечет фараон <...>

XXXVIII.

<...> Как походил он на поэта,
Когда в углу сидел один,
И перед ним пылал камин,
И он мурлыкал: *Benedetta*
Иль *Idol mio* и ронял
В огонь то туфлю, то журнал
(VI, 183–184)*.

В данном случае даны три внешних ритмообразующих кода: печатный текст, мерное мерцанье огня и «мурлыкаемый» мотив. Очень характерно, что книга здесь выступает не как сообщение: ее читают, не замечая содержания («глаза его читали, но мысли были далеко»), она выступает как стимулятор развития мысли. Причем стимулирует она не своим содержанием, а механической автоматичностью чтения. Онегин «читает не читая», как смотрит на огонь, не видя его, и мурлычет, сам того не замечая. Все три, разными органами воспринимаемые, ритмические ряда не имеют непосредственного семантического отношения к его мыслям, «фараону» его воображения. Однако они необходимы для того, чтобы он мог «духовными глазами» читать «другие строки». Вторжение внешнего ритма организует и стимулирует внутренний монолог.

Наконец, третий пример, который бы нам хотелось привести, — это японский буддийский монах, созерцающий «каменный парк» (Saito, Wada 1970, 101—104). Такой парк представляет собой сравнительно небольшую площадку, усыпанную щебнем, с расположенными на ней в соответствии со сложным математическим ритмом камнями. Созерцание этих сложно расположенных камней и щебня должно создавать определенную настроенность, способствующую интроспекции.

---

* Здесь и далее произведения А. С. Пушкина цитируются по изданию «Пушкин 1937—1949» с указанием тома римскими цифрами, страницы — арабскими.

*
* *

Разнообразные системы ритмических рядов, построенных по синтагматически ясно выраженным принципам, но лишенных собственного семантического значения — от музыкальных повторов до повторяющегося орнамента, — могут выступать как внешние коды, под влиянием которых перестраивается словесное сообщение. Ср. концепцию соотношения информации и фасциации, предложенную Ю. В. Кнорозовым (см. Структурно-типологические исследования 1962, 285). Однако для того, чтобы система работала, необходимо столкновение и взаимодействие двух разнородных начал: сообщения на некотором семантическом языке и вторжения чисто синтагматического добавочного кода. Только от сочетания этих начал образуется та коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я — Я».

Таким образом, существование особого канала автокоммуникации можно считать установленным. Кстати, вопрос этот уже привлекал внимание исследователей. Указание на существование особого языка, специально предназначенного по функции для автокоммуникаций, мы находим у Л. С. Выготского, который описывает ее под названием «внутренней речи». Там же находим и указание на ее структурные признаки:

> Коренным отличием внутренней речи от внешней является отсутствие вокализации.
>
> Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция эгоцентрической речи <...>. Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи, — именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту и

от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи (Выготский 1934, 285—292).

Попробуем описать некоторые черты автокоммуникативной системы.

Первым, отличающим ее от системы «Я — ОН», признаком будет редукция слов этого языка — они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков. В крепостном дневнике В. К. Кюхельбекера есть замечательная запись на этот счет:

Заметил я нечто странное, любопытное для психологов и физиологов: с некоторого времени снятся мне не предметы, не происшествия, а какие-то чудные сокращения, которые относятся к ним, как гиероглиф к изображению, как список содержания книги к самой книге. Не происходит ли это от малочисленности предметов, меня окружающих, и происшествий, какие со мною случаются? (Кюхельбекер 1929, 61—62)[4].

Тенденция слов языка «Я — Я» к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано. Ср. характеристику академика И. Ю. Крачковского раннеграфической традиции Кофана:

Scriptio defectiva. Отсутствие не только кратких, но и долгих гласных, диакритических точек. *Возможность чтения только при знании наизусть* (курсив мой. — *Ю. Л.*; Коран 1963, 674).

Яркий пример коммуникации такого типа находим в знаменитой сцене объяснения Кити и Константина Левина в «Анне Карениной», тем более интересной, что она воспроизводит эпизод объяснения Л. Толстого и его невесты С. А. Берс:

---

[4] К моменту записи Кюхельбекер находился уже шестой год в одиночном заключении.

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: *э, н, м, б*, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» <...>

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

— Какое это слово? — сказал он, указывая на н, которым означалось слово *никогда*.

— Это слово значит *никогда*, — сказала она.

(Толстой 1978—1985, VIII: 436).

Во всех этих примерах мы имеем дело со случаем, когда читающий понимает текст только потому, что знает его заранее (у Толстого — в результате того, что Кити и Левин — духовно уже одно существо; слияние адресата и адресанта здесь происходит на наших глазах).

Образованные в результате подобной редукции слова—индексы имеют тенденцию к изоритмичности. С этим связана и основная особенность синтаксиса такого типа речи: он не образует законченных предложений, а стремится к бесконечным цепочкам ритмических повторяемостей.

Большинство приводимых нами примеров не являются в чистом виде коммуникацией типа «Я — Я», а представляют собой компромисс, возникающий в результате деформации обычного языкового текста под влиянием его законов. При этом следует разделять два случая автокоммуникации: с мнемонической функцией и без нее.

В качестве примера первой можно привести известную запись Пушкина под беловым текстом стихотворения «Под небом голубым страны своей родной»:

Усл. о см. 25
У о с. Р. П. М. К. Б.: 24.

Расшифровывается так:

<Услышал о смерти Ризнич 25 июля 1826 г.>
<Услышал о смерти Рылеева, Пестеля, Муравьева, Каховского, Бестужева 24 июля 1826 г.> (Рукою Пушкина 1935, 307).

Приведенная запись имеет отчетливо мнемоническую функцию, хотя не следует забывать и другой: в силу, в значительной мере, окказиональной связи между обозначаемым и обозначающим в системе «Я — Я», она оказы-

вается значительно более удобной для тайнописи, поскольку строится по формуле: «Понятно лишь тем, кому понятно». Засекречивание текста, как правило, связано с переводом его из системы «Я — ОН» в систему «Я — Я» (члены коллектива, пользующегося тайнописью, в этом случае, рассматриваются как единое «Я», по отношению к которому те, от которых текст должен быть скрыт, составляют собирательное третье лицо). Правда, и здесь имеет место явно бессознательное действие, которое нельзя объяснить ни мемориально-мнемонической функцией, ни тайным характером записи: в первой строчке слова сокращаются до групп в несколько графем, а во второй — группу составляет одна буква. Индексы тяготеют к равнопротяженности и ритму. В первой строке, поскольку предлог имеет тяготение сливаться с существительным, образуются две группы, которые, при фонологическом параллелизме «у» и «о», с одной стороны, и «л» и «м», с другой, обнаруживают черты не только ритмической, но и фонологической организации. Во второй строке необходимость, из конспиративных соображений, сократить фамилии до одной буквы задала другой внутренний ритм, и все остальные слова были редуцированы в той же мере. Странно и чудовищно было бы полагать, что Пушкин эту трагическую для него запись строил с сознательной оглядкой на ритмическую или фонологическую организацию — речь идет о другом: имманентные и бессознательно действующие законы автокоммуникации обнаруживают некоторые структурные черты, которые мы обычно наблюдаем на примере поэтического текста.

Еще более заметны эти особенности в следующем примере, лишенном и мнемонической, и конспиративной функции и представляющем автосообщение в наиболее чистом виде. Речь идет о бессознательных записях, которые делал Пушкин, сопровождая ими процесс размышления и, возможно, даже их не замечая.

9 мая 1828 г. Пушкин написал посвященное Анне Алексеевне Олениной, к которой он сватался, стихотво-

рение «Увы! язык любви болтливой». Там же находится запись:

ettenna eninelo
eninelo ettenna

(там же, 314).

Рядом запись: «Olenina Annette». Поверх «Annette» Пушкин записал: «Pouchkine». Восстановить ход мысли не сложно: Пушкин думал об Аннете Олениной как о невесте и жене (запись «Pouchkine»). Текст представляет собой анаграммы (задано чтение справа налево) имени и фамилии А. А. Олениной, о которой он думал по-французски.

Интересен механизм этой записи. Сначала имя, в результате обратного чтения, превращается в условный индекс, затем повтором задается некоторый ритм, а перестановкой — ритмическое нарушение ритма. Стихоподобный характер такой конструкции очевиден.

*
* *

Механизм передачи информации в канале «Я — Я» можно представить следующим образом: вводится некоторое сообщение на естественном языке, затем вводится некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагматическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений, или стремящуюся к такому освобождению. Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения. Однако, хотя вторич-

ный код стремится превратить первично значимые элементы в освобожденные от общеязыковых семантических связей, этого не происходит. Общеязыковая семантика остается, но на нее накладывается вторичная, образуемая за счет тех сдвигов, которые возникают при построении из значимых единиц языка ритмических рядов различного типа. Но этим смысловая трансформация текста не ограничивается. Рост синтагматических связей внутри сообщения приглушает первичные семантические связи, и текст на определенном уровне восприятия может вести себя как сложно построенное асемантическое сообщение. Но синтагматически высокоорганизованные асемантические тексты имеют тенденцию становиться организаторами наших ассоциаций. Им приписываются ассоциативные значения. Так, всматриваясь в узор обоев или слушая непрограммную музыку, мы приписываем элементам этих текстов определенные значения. Чем более подчеркнута синтагматическая организация, тем ассоциативнее и свободнее становятся семантические связи. Поэтому текст в канале «Я» — «Я» имеет тенденцию обрастать индивидуальными значениями и получает функцию организатора беспорядочных ассоциаций, накапливающихся в сознании личности. Он перестраивает ту личность, которая включена в процесс автокоммуникации.

Таким образом, текст несет тройные значения: первичные — общеязыковые, вторичные, возникающие за счет синтагматической переорганизации текста и сопротивопоставления первичных единиц, и третьей ступени — за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных.

Нет необходимости доказывать, что описанный нами механизм одновременно может быть представлен и как характеристика процессов, лежащих в основе поэтического творчества.

Однако одно дело — поэтический принцип, другое — реальные поэтические тексты. Было бы упрощением ото-

ждествить вторые с сообщениями, транслируемыми по каналу «Я — Я». Реальный поэтический текст транслируется по двум каналам одновременно (исключение составляют экспериментальные тексты, глоссолалии, тексты типа асемантических детских считалок и заумь, а также тексты на непонятных аудитории языках). Он осциллирует между значениями, передаваемыми в канале «Я — ОН» и образуемыми в процессе автокоммуникации. В зависимости от приближения к той или иной оси и от ориентированности текста на тот или иной тип передачи он воспринимается как «стихи» или как «проза».

Конечно, ориентированность текста на первичное языковое сообщение или на сложную перестройку значений и возрастание информации еще сама по себе не означает, что он будет функционировать как поэзия или как проза: здесь вступает в работу соотнесенность с общекультурными моделями этих понятий в данную эпоху.

Итак, мы можем сделать вывод, что система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самоопознания и аутопсихотерапии.

Роль подобных кодов могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию переорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация. Таковы пространственные объекты, типа узоров или архитектурных ансамблей, предназначенные для созерцания, или временны́е, типа музыки.

Сложнее дело обстоит со словесными текстами. Поскольку автокоммуникативный характер связи может маскироваться, принимая формы других видов общения (например, молитва может осознаваться как общение не с собой, а с внешней могущественной силой, повторное чтение, чтение уже известного текста — по аналогии с первым чтением, как общение с автором и пр.), адресат, воспринимающий словесный текст, должен решить, что же ему передано — код или сообщение. Здесь, в значительной мере, речь будет идти об установке воспринимающего, поскольку один и тот же текст может играть роль и сообщения, и кода, или же, осциллируя между этими полюсами, того и другого одновременно.

Здесь следует различать два аспекта: свойства текста, позволяющие интерпретировать его в качестве кода, и способ функционирования текста, при котором он соответственным образом употребляется.

В первом случае необходимость воспринимать текст не как обычное сообщение, а в качестве некоторой кодовой модели сигнализируется образованием ритмических рядов, повторов, возникновением дополнительных упорядоченностей, совершенно излишних с точки зрения коммуникативных связей в системе «Я — ОН». Ритм не является структурным уровнем в построении естественных языков. Не случайно, если поэтические функции фонологии, грамматики, синтаксиса находят основу и аналогию в соответствующих нехудожественных уровнях текста, то для метрики такой параллели указать невозможно.

Ритмико-метрические системы перенесены не из коммуникативной системы «Я — ОН», а из структуры «Я — Я». Распространение принципа повтора на фонологический и другие уровни естественного языка представляет собой агрессию автокоммуникации в чуждую ей языковую сферу.

Функционально текст используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует са-

моосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений. Если читательнице N сообщают, что некая женщина по имени Анна Каренина в результате несчастной любви бросилась под поезд, и она, вместо того, чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: «Анна Каренина — это я» и пересматривает свое понимание себя, свои отношения с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самой собой.

Именно так читала романы пушкинская Татьяна:

Воображаясь героиной
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты,
Плоды сердечной полноты,
Вздыхает, и себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя...
Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон
(VI, 55).

Текст прочитанного романа становится моделью переосмысления реальности. Татьяна не сомневается в том, что Онегин — романический персонаж; ей неясно лишь, с каким амплуа его следует отождествить:

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель <...>
(VI, 67).

В письме Татьяны к Онегину характерно, что текст распадается на две части: в обрамлении (первые две и последняя строфы), где Татьяна пишет как влюбленная барышня своему соседу по поместью, она, естественно, обращается к нему на «вы», но средняя часть, где и себя и его она моделирует по романическим схемам, построена на «ты». Поскольку, как Пушкин нас предупредил, оригинал письма писан по-французски, где в обоих случаях могло быть употреблено лишь местоимение «vous», характер обращения в центральной части письма — лишь знак книжного, небытового — кодового — характера данного текста.

Интересно, что романтик Ленский также объясняет себе людей (в том числе и себя) методом отождествления их с некоторыми текстами. И здесь Пушкин демонстративно употребляет тот же набор штампов: «спаситель» (= «хранитель») — «развратитель» (= «искуситель»):

> Он мыслит: «буду ей спаситель.
> Не потерплю, чтоб развратитель <...>
> (VI, 123).

Очевидно, что во всех этих случаях тексты функционируют не как сообщения на некотором языке (не для Пушкина, а для Татьяны и Ленского), а как коды, концентрирующие в себе информацию о самом типе языка.

Мы заимствовали примеры из художественной литературы, но из этого неправильно было бы делать вывод, что поэзия представляет собой в чистом виде коммуникацию в системе «Я — Я». В более последовательной форме этот принцип проведен не в искусстве, а в моралистических и религиозных текстах типа притч, в мифе, пословице. Характерно проникновение повторов в пословицы в период, когда они еще не воспринимались эстетически по преимуществу, а имели гораздо более существенную мнемоническую или морально-нормативную функцию.

Повторы определенных строительных (архитектурных) элементов в интерьере храма заставляют восприни-

мать его структуру как нечто, не связанное с практически строительными, техническими потребностями, а, скажем, как модель вселенной или человеческой личности. Именно потому, что в этом случае внутренность храма — код, а не только текст, она воспринимается не только эстетически (эстетически может восприниматься только текст, а не правила его построения), а религиозно, философски, богословски или каким-либо иным не художественным образом.

Искусство возникает не в ряду текстов системы «Я — ОН» или системы «Я — Я». Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, т. е. когда текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании аудитории связь с обеими.

Природа художественных текстов как явления подвижного, одновременно связанного с обеими типами коммуникации, не исключает того, что отдельные жанры в бóльшей или меньшей мере ориентированы на восприятие текстов как сообщений или кодов. Конечно, лирическое стихотворение и очерк не одинаково соотнесены с той или иной системой коммуникации. Однако, кроме ориентации жанров, в определенные моменты, в силу исторических, социальных и других причин эпохального характера, та или иная литература в целом (и шире — искусство в целом) может характеризоваться ориентацией на автокоммуникацию. Показательно, что отрицательное отношение к тексту-штампу будет хорошим рабочим критерием общей ориентированности литературы на сообщение. Ориентированная на автокоммуникацию литература не только не будет чуждаться штампов, а проявит тяготение к превращению текстов в штампы и отождествлению «высокого», «хорошего» и «истинного» со «стабильным», «вечным» — то есть штампом.

Однако удаление от одного полюса (и даже сознательная полемика) совсем не означает ухода от его структурного влияния. Как бы ни имитировало литературное произведение текст газетного сообщения, оно сохраняет, например, такую типичную черту автокоммуникационных текстов, как многократность, повторность чтения. Перечитывать «Войну и мир» — занятие значительно более естественное, чем перечитывать исторические источники, использованные Толстым. Одновременно, как бы ни стремился словесный художественный текст — из соображений полемики или эксперимента — перестать быть сообщением, это невозможно, как убеждает нас весь опыт искусства.

Поэтические тексты, видимо, образуются за счет своеобразного «качания» структур: тексты, создаваемые в системе «Я — ОН», функционируют как автокоммуникации и наоборот: тексты становятся кодами, коды — сообщениями. Следуя законам автокоммуникации — членению текста на ритмические куски, сведению слов к индексам, ослаблению семантических связей и подчеркиванию синтагматических — поэтический текст вступает в конфликт с законами естественного языка. А ведь восприятие его как текста на естественном языке — условие, без которого поэзия существовать и выполнять свою коммуникативную функцию не может. Но и полная победа взгляда на поэзию как только на сообщение на естественном языке приведет к утрате ее специфики. Высокая моделирующая способность поэзии связана с превращением ее из сообщения в код. Поэтический текст как своеобразный маятник качается между системами «Я — ОН» и «Я — Я». Ритм возводится до уровня значений, а значения складываются в ритм.

Законы построения художественного текста в значительной мере суть законы построения культуры как целого. Это связано с тем, что сама культура может рассматриваться как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты (каждый из них для адресата — «другой», «он»), и как одно сообщение, отправляемое

коллективным «я» человечества самому себе. С этой точки зрения, культура человечества — колоссальный пример автокоммуникации.

*
* *

Одновременная передача по двум коммуникативным каналам присуща не только художественным текстам. Она составляет характерную черту культуры, если рассматривать ее как единое сообщение. В связи с этим можно выделить культуры, в которых доминировать будет сообщение, передаваемое по общеязыковому каналу «Я — ОН», и ориентированные на автокоммуникацию.

Поскольку в качестве «сообщения 1» могут выступать широкие пласты информации, составляющие фактически специфику данной личности, перестройка их приводит к изменению структуры личности. Следует отметить, что, если схема коммуникации «Я — ОН» подразумевает п е р е д а ч у информации при сохранении константности ее объема, то схема «Я — Я» ориентирована на в о з р а с т а н и е информации (появление «сообщения 2» не уничтожает «сообщения 1»).

Европейская культура нового времени сознательно ориентирована на систему «Я — ОН». Потребитель культуры находится в позиции идеального адресата, он получает информацию со стороны. Очень точно такое отношение сформулировал Петр I, сказав: «Аз есмь в чину учимых и учащих мя требую». «Юности честное зерцало» приписывает молодым людям видеть образование в получении знания, «<...> желая отъ всякаго научїтїся, а не верхоглядомъ смотря <...>» (Юности... 1717, 21). Следует подчеркнуть, что речь идет именно об ориентации, поскольку на уровне текстовой реальности всякая культура состоит из обоих видов коммуникаций. Кроме того, отмеченная черта не специфична культуре нового времени — в разных формах она встречается в различные эпохи. Выделе-

ние же здесь именно европейской культуры XVIII—XIX вв. необходимо потому, что именно она обусловила наши привычные научные представления, в частности, отождествление акта информации с получением, обменом. Между тем далеко не все известные из истории культуры случаи могут быть объяснены с этих позиций.

Рассмотрим парадоксальную позицию, в которой мы оказываемся при изучении фольклора. Известно, что именно фольклор дает наибольшие основания для структурных параллелей с естественными языками и что именно в фольклоре применение лингвистических методов сопровождалось наибольшими успехами. Действительно, здесь исследователь может констатировать наличие ограниченного числа элементов системы и сравнительно легко формулируемых правил их сочетания. Однако тут же необходимо подчеркнуть и глубокое различие: язык дает формальную систему выражения, но область содержания остается, с точки зрения языка как такового, предельно свободной. Фольклор, особенно такие его формы, как волшебная сказка, делают предельно автоматизированными обе сферы. Но такое положение парадоксально. Если бы текст действительно был построен таким образом, он был бы полностью избыточным. То же самое можно было бы сказать и о других видах искусств, ориентирующихся на канонические формы, на выполнение, а не нарушение норм и правил.

Ответ, видимо, заключается в том, что, если тексты этого типа в момент своего зарождения обладали определенной семантикой (семантика волшебной сказки, видимо, задавалась ее отношением к ритуалу), то в дальнейшем эти связи были утрачены, и тексты начали приобретать черты чисто синтагматических организаций. Если на уровне естественного языка они, бесспорно, обладают семантикой, то как явления культуры — они тяготеют к чистой синтагматике, то есть из текстов становятся «кодами 2». Эту тенденцию мифа превращаться в чисто синтагматический, асемантический текст, не сообщение о некоторых событиях, а схему организации сообщения,

имел в виду К. Леви-Стросс, говоря о его музыкальной природе.

Для существования культуры как механизма, организующего коллективную личность с общей памятью и коллективным сознанием, видимо, необходимо наличие парных семиотических систем, с последующей возможностью последующего перевода текстов.

Такую же структурную пару образуют коммуникативные системы типа «Я — ОН» и «Я — Я» (попутно следует отметить, что законом, который, кажется, можно трактовать как универсалию для земных культур, является правило, чтобы один из членов любой культурообразующей семиотической пары был представлен естественным языком или включал в себя естественный язык).

Реальные культуры, как и художественные тексты, строятся по принципу маятникообразного качания между этими системами. Однако ориентация того или иного типа культуры на автокоммуникацию или на получение истины извне в виде сообщений проявляется как господствующая тенденция. В особенности резко она сказывается в том мифологизированном образе, который каждая культура создает в качестве своего идейного автопортрета. Эта модель самой себя оказывает воздействие на культурные тексты, но не может быть с ними отождествлена, иногда являясь обобщением скрытых за текстовыми противоречиями структурных принципов, а иногда представляя прямую их противоположность. (В области типологии культур возможен факт возникновения грамматики, которая принципиально неприменима к текстам того языка, описывать который она претендует.)

Культуры, ориентированные на сообщения, носят более подвижный, динамический характер. Они имеют тенденцию безгранично увеличивать число текстов и дают быстрый прирост знаний. Классическим примером может считаться европейская культура XIX в. Оборотной стороной этого типа культуры является резкое разделение общества на передающих и принимающих, возникновение

психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, рост социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения. Очевидно, что читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания, посетитель театра пассивнее участника карнавала. Тенденция к умственному потребительству составляет опасную сторону культуры, односторонне ориентированной на получение информации извне.

Культуры, ориентированные на автокоммуникацию, способны развивать большую духовную активность, однако, часто оказываются значительно менее динамичными, чем этого требуют нужды человеческого общества.

Исторический опыт показывает, что наиболее жизнестойкими оказываются те системы, в которых борьба между этими структурами не приводит к безусловной победе какой-либо одной из них.

Однако в настоящее время мы еще весьма удалены от возможности сколь либо обоснованно прогнозировать оптимальные структуры культуры. До этого еще следует понять и описать, хотя бы в наиболее характерных проявлениях, их механизм.

РИТОРИКА — МЕХАНИЗМ СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ

Сознание человека гетерогенно. Минимальное мыслящее устройство должно включать в себя хотя бы две разноустроенных системы, которые обменивались бы выработанной внутри них информацией. Исследования по специфике функционирования больших полушарий человеческого мозга вскрывают его глубокую аналогию с устройством культуры как коллективного интеллекта. В обоих случаях мы обнаруживаем наличие, как минимум, двух принципиально отличных способов отражения мира и выработки новой информации с последующими сложными механизмами обмена текстами между этими системами. В обоих случаях мы наблюдаем, в общих чертах, аналогичную структуру: в рамках одного сознания наличествуют как бы два сознания. Одно оперирует дискретной системой кодирования и образует тексты, складывающиеся как линейные цепочки соединенных сегментов. В этом случае основным носителем значения является сегмент (= знак), а цепочка сегментов (= текст) вторична, значение ее производно от значения знаков. Во втором случае текст первичен. Он является носителем основного значения. По своей природе он не дискретен, а континуален. Смысл его не организуется ни линейной, ни временно́й последовательностью, а «размазан» в n-мерном семантическом пространстве данного текста (полотна картины, сцены, экрана, ритуального действа, общественного поведения или сна). В текстах этого типа именно текст является носителем значения. Выделение составляющих его знаков бывает затруднительно и порой носит искусственный характер.

Таким образом, в рамках как индивидуального, так и коллективного сознания скрыты два типа генераторов текстов: один основан на механизме дискретности, другой континуален. Несмотря на то, что каждый из этих меха-

низмов имманентен по своему устройству, между ними существует постоянный обмен текстами и сообщениями. Обмен этот совершается в форме семантического перевода. Однако любой точный перевод подразумевает, что между единицами каких-либо двух систем установлены взаимно-однозначные отношения, в результате чего возможно отображение одной системы на другую. Это позволяет текст одного языка адекватно выразить средствами другого. Однако в случае, когда сополагаются дискретные и недискретные тексты, это в принципе невозможно. Дискретной и точно обозначенной семантической единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла. Если же там и имеется *sui generis* сегментация, то она не сопоставима с типом дискретных границ первого текста. В этих условиях возникает ситуация непереводимости, однако, именно здесь попытки перевода осуществляются с особенным упорством и дают наиболее ценные результаты. В этом случае возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом эквивалентность. Подобный незакономерный и неточный, однако в определенном отношении эквивалентный перевод составляет один из существенных элементов всякого творческого мышления. Именно эти «незакономерные» сближения дают толчки для возникновения новых смысловых связей и принципиально новых текстов.

Пара взаимно несопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп. В этом отношении тропы являются не внешним украшением, некоторого рода аппликe, накладываемым на мысль извне — они составляют суть творческого мышления, и сфера их даже шире, чем искусство. Она принадлежит творчеству вообще. Так, например, все попытки создания наглядных аналогов абстрактных идей,

отображения с помощью отточий непрерывных процессов в дискретных формулах, построениях пространственных физических моделей элементарных частиц и пр. являются риторическими фигурами (тропами). И точно так же, как в поэзии, в науке закономерное сближение часто выступает в качестве толчка для формулирования новой закономерности.

Теория тропов за века своего существования накопила обширную литературу по определению основных их видов: метафоры, метонимии и синекдохи. Литература эта продолжает расти. Однако очевидно, что, при любом логизировании тропа, один из его элементов имеет словесную, а другой — зрительную природу, как бы замаскирован этот второй элемент ни был. Даже в логических моделях метафор, создаваемых в целях учебных демонстраций, недискретный образ (зрительный или акустический) составляет имплицированное посредующее звено между двумя дискретными словесными компонентами. Однако чем глубже ситуация непереводимости между двумя языками, тем острее потребность в общем для них метаязыке, который перекидывал бы между ними мост, способствуя установлению эквивалентностей. Именно языковая неоднородность тропов вызвала гипертрофию метаструктурных построений в «риторике фигур». Уклон в догматизм на уровне метаописания компенсировал неизбежную неопределенность на уровне текста фигур. Компенсация здесь получает особый смысл, поскольку риторические тексты отличаются от общеязыковых существенной особенностью: образование языковых текстов производится носителем языка стихийно, эксплицитные правила актуальны здесь лишь для исследователя, строящего логические модели бессознательных процессов. В риторике процесс порождения текстов имеет «ученый», сознательный характер. Правила здесь активно включены в самый текст не только на метауровне, но и на уровне непосредственной текстовой структуры.

Это создает специфику тропа, который одновременно включает в себя и элемент иррациональности (эквива-

лентность заведомо неэквивалентных и даже не располагаемых в одном ряду текстовых элементов), и имеет характер гипер-рационализма, связанный с включением сознательной конструкции непосредственно в текст риторической фигуры. Это обстоятельство особенно заметно в тех случаях, когда метафора строится не на основе столкновения слов, а как элемент, например, кино языка.

Резкое монтажное сопоставление двух зрительных образов, казалось бы, обходится без коллизии между дискретностью и недискретностью или других ситуаций принципиальной непереводимости. Однако внимательное рассмотрение убеждает, что метаструктура строится здесь на основе уподобления кадра слову естественного языка и механизм дискретности вносится в самоё структуру кинометафоры. Можно убедиться и в другом: если один из членов кинометафоры, как правило, без усилия пересказывается словами (и сознательно ориентирован на такой пересказ), то другой, чаще всего, такому пересказу не поддается. Приведем пример: в фильме венгерского режиссера Золтана Фабри «Муравейник» в центре — исключительно сложная и многоплановая драма, развертывающаяся в венгерском женском монастыре в начале XX в. События находятся в сложных метафорических отношениях со снятыми крупным планом деталями барочного антуража храма. Среди них, в частности, выделяется рельефный медальон с изображением сеятеля. Этот член метафоры расшифровывается прямым переводом в словесный текст евангельской притчи о сеятеле (Матфей 13, 2—3; Лука 8, 5—11; Марк 4, 1—2). Другой член метафоры (происходящие события) словесно не пересказывается, а раскрывается в отношении к первому (и другим, ему подобным).

Принадлежность «риторики фигур» к уровню вторичного моделирования связана с ролью метамоделей и отличает этот пласт от уровня первичных знаков и символов. Так, например, агрессивный жест в поведении животного, если он не связан с реальным агрессивным действием и является его заменой, представляет собой эле-

мент символического поведения. Однако символ употреблен здесь в первичном значении. Другой случай, когда жест, имеющий характер сексуального символа, употребляется в значении подчинения доминирующей роли партнера в общей организации коллектива животных и утрачивает связь с половым содержанием. Во втором случае мы можем говорить о метафорическом характере жеста и о наличии определенных элементов жестовой риторики. Приведенный пример говорит, что оппозиция «дискретное — континуальное» представляет собой лишь одну из возможных — крайнюю — форму рождающей тропы семантической непереводимости. Однако возможны столкновения и менее отдаленных сфер семантической организации, создающие контрасты, достаточные для появления «риторикогенной» ситуации.

Риторические фигуры (*тропы*). В традиционной риторике «приемы изменения основного значения слова именуются тропами» (Томашевский). В неориторике последних десятилетий делались многочисленные попытки уточнить значение как тропов вообще, так и конкретных их видов (метафора, метонимия, синекдоха, ирония) в соответствии с современными лингво-семиотическими идеями. Основной опыт в этом направлении принадлежит Р. Якобсону (Якобсон 1963; Jakobson 1973). Якобсон, выделяя два основных вида тропа: метафору и метонимию, связывает их с двумя основными осями структуры языка: парадигматической и синтаксической. Метафора представляет собой, по Якобсону, замещение понятия по оси парадигматики, что связано с выбором из парадигматического ряда, замещением in absentia и установлением смысловой связи по сходству: метонимия располагается на синтаксической оси и представляет собой не выбор, а сочетание in praesentia и установление связи по смежности. Рассматривая культурную функцию риторических фигур, Якобсон, с одной стороны, расширяет ее, видя в ней основу смыслообразования в любой семиотической системе.

Поэтому он применяет термин «метафора» и «метонимия» к кино, живописи, психоанализу и проч. С другой, он сужает их, отводя метафоре сферу семиотической структуры = поэзии, а метонимии — сферу текста = прозы. «Метафора для поэзии и метонимия для прозы составляет линию наименьшего сопротивления» (Jakobson 1963). Таким образом, разграничение поэзия/проза получало объективное обоснование и из разряда частных категорий словесности переходило в число семиотических универсалий. Концепция Якобсона получила развитие и уточнение в ряде работ. Так, У. Эко, исследуя лингвистические основы риторики, исходной фигурой считает метонимию. В основе ее он усматривает наличие цепочек ассоциативных смежностей:

1) в структуре кода;
2) в структуре контекста;
3) в структуре референта.

Связь языковых кодов с культурными позволяет строить на основе метонимии метафорические фигуры. В этом же направлении работает мысль Ц. Тодорова, который связывает метафору с удвоением синекдохи. Впрочем, позиция последнего, в определенной мере, сближается с концепцией группы («льежская группа»). В 1970 году „группа μ“ (Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкенберг, Ф. Мэнге, Ф. Пир, А. Тринон) разработала детальную таксометрическую классификацию тропов, основанную на анализе «сем» и семантико-лексических компонентов. В качестве первичной фигуры они рассматривают синекдоху. Метафора и метонимия трактуются ими как производные фигуры, результат различных усложнений исходных типов синекдохи. Построение это подверглось критике со стороны Никола Рюве с лингвистических позиций и П. Шофера и Д. Райса — с литературной точки зрения (см. Group μ 1977). Мнение Н. Рюве:

> В вопросе риторики, вообще, и тропов, в частности, главная задача предикативной теории заключается в попытке отве-

тить на вопрос: в каких условиях данное лингвистическое выражение получает переносное значение (Ruwet 1975)

— представляется вполне обоснованным. Итоговое определение тропа, достигнутое нео-риторикой, звучит так:

Троп — семантическая транспозиция от знака in praesentia к знаку in absentia,

1) основанная на перцепции связи между одним или более семантическим признаком обозначаемого;
2) отмеченная семантической несовместимостью микро- и макроконтекстов;
3) обусловленная референциальной связью по сходству, или причинности, или включенности, или оппозиции (Rice, Schofer 1977).

Классическая риторика разработала разветвленную классификацию фигур. Термин «фигура» (σχημα) был впервые употреблен Анаксименом из Лампсака (IV в. д. р. х.). Вопрос был тщательно разработан Аристотелем, ученики которого (в особенности Деметрий Фалерский) ввели разделение на «фигуры речи» и «фигуры мысли». В дальнейшем система фигур неоднократно рассматривалась античными, средневековыми и авторами эпохи классицизма и достигла большой сложности. Неориторика оперирует, в основном, тремя понятиями: метафора — семантическое замещение по сходству или подобию какой-либо «семы», метонимия — замещение по смежности, ассоциации, причинности (разные авторы подчеркивают различные типы связей), синекдоха, которая одними авторами рассматривается как основная, примарная фигура, а другими в качестве частного случая метонимии, — замещение на основе причастности, включенности, парциальности или замещения множественности единичностью. П. Шофер и Д. Райс сделали попытку восстановить в числе фигур иронию.

Типологическая и функциональная природа фигур. Изучение логических основ классификации тропов не должно заслонять вопроса об их типологической и функциональной телеологии, вопрос «Что такое тропы?» не отменяет других: «Как они работают в тексте?», «Какова их

цель в смысловом механизме речи?». Ближе всего из писавших о неориторике к этому вопросу подошли Р. Якобсон и У. Эко, первый, указав на связь проблемы с оппозицией поэзия/проза, а второй, введя в обсуждение ассоциативные цепи.

Следует обратить внимание на то, что существуют культурные эпохи, целиком или в значительной мере ориентированные на тропы, которые становятся обязательным признаком всякой художественной речи, а в некоторых предельных случаях — всякой речи вообще. Вместе с тем, можно было бы указать и на целые эпохи, в которые художественно-значимым делается именно отказ от риторических фигур, и речь, для того, чтобы восприниматься как художественная, должна воспроизводить нормы нехудожественной речи. В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард. Обобщая семантические принципы всех этих разнородных текстообразующих структур, мы, возможно, сможем установить и типологическую природу тропа. Во всех перечисленных стилях широко практикуется замена семантических единиц другими. Однако существенно подчеркнуть, что во всех случаях заменяющее и заменяемое не только не являются адекватными по каким-либо существенным семантическим и культурным параметрам, но обладают прямо противоположным свойством — несовместимостью. Замена осуществляется по принципу коллажа, где написанные маслом детали картины соседствуют с приклеенными натуральными объектами (приклеенная деталь по отношению к расположенной рядом нарисованной будет выступать как метонимия, а по отношению к той потенциально нарисованной, которую она заменяет, — как метафора). Нарисованные и приклеенные объекты принадлежат к разным и несовместимым мирам по признакам: реальность/иллюзорность, двухмерность/трехмерность, знаковость/незнаковость и проч. В пределах целого ряда традиционных культурных контекстов

встреча их в пределах одного текста абсолютно запрещена. И именно поэтому соединение их образует тот исключительно сильный семантический эффект, который присущ тропу. Эффект тропа образуется не наличием общей «семы» (по мере увеличения числа общих «сем» эффективность тропа снижается, а тавтологическая тождественность делает троп невозможным), а вкрапленностью их в несовместимые семантические пространства и степенью семантической удаленности несовпадающих «сем». Семантическая удаленность может образовываться за счет разных аспектов непереводимости замещаемого замещающим. Это могут быть отношения одно/многомерности, дискретности/непрерывности, материальности/нематериальности, земного/потустороннего и проч. И на уровне референта, и при сопоставлении соответствующих семантических пространств границы заменяемого и замещающего настолько несопоставимы, что задача установления соответствия приобретает иррациональный характер. Она делается условной, приблизительной, предполагаемой, создает не простое семантическое смещение, а принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию. Не случайно типологически тяготеют к тропам культуры, в основе картины мира которых лежит принцип антиномии и иррационального противоречия.

Если относительно метафоры это представляется очевидным, то применительно к метонимии может показаться, что, поскольку здесь замена совершается по связи внутри одного знакового ряда, то заменяющий и заменяемый члены в данном случае однородны. Однако на самом деле метафора и метонимия, в этом отношении, изофункциональны: цель их состоит не в том, чтобы с помощью определенной семантической замены высказать то, что может быть высказано и без ее помощи, а в том, чтобы выразить такое содержание, передать такую информацию, которая иным способом передана быть не может. В обоих случаях (и для метафоры, и для метонимии) между прямым и переносным значением не существует от-

ношений взаимооднозначного соответствия, а устанавливается лишь приблизительная эквивалентность. В тех случаях, когда от постоянного употребления или по какой-либо другой причине между прямым и переносным значением (тропом) устанавливается отношение взаимооднозначного соответствия, а не семантической осцилляции, перед нами — стершийся троп, который лишь генетически является риторической фигурой, но функционирует как фразеологизм в его устойчивом словарном значении. Это, видимо, и есть ответ на вопрос, поставленный Н. Рюве.

Приведем несколько примеров. Если икону в том ее семиотическом значении, которое она приобрела в Византии и всей восточной церкви, можно считать метафорой, то святая реликвия выступает как метонимия. Реликвия является частью тела святого или вещью, находившейся с ним в непосредственном контакте. В этом смысле вещественный, воплощенный, телесный облик святого заменяется телесной же частью его или вещественным предметом, с ним связанным. Икона же, как это было первоначально намечено у Оригена и получило обоснование в писаниях Григория Нисского, Псевдо-Дионисия Ареопагита, представляет собой вещественный и выраженный знак невещественной и невыразимой сущности божества. Нарисованное на иконе являет собой изображение в первичном и прямом смысле. Климент Александрийский прямо уподобил зримое словесному: говоря о том, что Христос, вочеловечившись, принял образ «невзрачный» и лишенный телесной красоты, он отмечает: «Ибо всегда следует постигать не слова, а то, что они обозначают» (см. Бычков 1977, 30—40). Таким образом, между метафорическим выражением и метафорическим же содержанием устанавливаются сложные семантические отношения неравенства и неоднозначности, исключающие рационалистическую операцию взаимной замены в обоих направлениях. Риторический характер иконы проявляется, в частности, в том, что роль первого члена метафоры может выполнять

не всякое изображение, а лишь такое, которое выполнено в соответствии с утвержденным живописным каноном, закрепившим риторику композиции, цветовой гаммы и др. художественных решений. Более того, поскольку икона представляется метафорой, возникающей на столкновении двух разнонаправленных энергий: энергии божественного Логоса, который стремится высказать себя людям (поэтому создание иконы — активный акт со стороны ее самой; икона является достойным, а не просто рисуется художником), и энергии человека, который возносится в поисках высшего знания, — она представляет часть ритуально-риторического контекста, который охватывает не только процесс создания иконописцем иконы, но и весь духовный строй его жизни, подразумевает строгую и праведную жизнь, молитвы, пост и духовное вознесение. Интересно, что, когда Гоголь предъявил именно такие требования к жизни художника (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Иванов» в «Выбранных местах из переписки с друзьями») и писателя, все его творчество приобрело в его собственных глазах характер грандиозной метафоры.

На фоне такой трактовки иконы реликвия может показаться явлением семантически одноплановым. Однако такое представление поверхностно. Отношение материальной реликвии к телу святого, конечно, одноплановое. Но не следует забывать, что само понятие «тело святого» таит в себе метафору инкарнации и сложное, иррациональное отношение выражения и содержания.

На совершенно иной идейно-культурной основе вырастает метафоризм эпохи барокко. Однако и здесь мы сталкиваемся с тем, что тропы (границы, отделяющие одни виды тропов от других, приобретают в текстах барокко исключительно зыбкий характер) составляют не внешнюю замену одних элементов плана выражения другими, а способ образования особого строя сознания. При этом мы снова обнаруживаем характерное сближение взаимонепереводимых сфер словесных и иконических, дискрет-

ных и недискретных знаков. Так, Лопе де Вега называет Марино великим художником для слуха, а Рубенса — великим поэтом для зрения. А Тезауро называет архитектуру «метафорой из камня». В «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро разработал учение о Метафоре как универсальном принципе и человеческого и божественного сознания. В основе его лежит остроумие — мышление, основанное на сближении несхожего, соединении несоединимого. Метафорическое сознание приравнивается творческому, и даже акт божественного творчества представляется Тезауро как некое высшее Остроумие, которое средствами метафор, аналогий и кончетто творит мир. Тезауро возражает против тех, кто видит в риторических фигурах внешние украшения, — они составляют для него самое основу механизма мышления, той высшей Гениальности, которая одухотворяет и человека, и вселенную.

Обращаясь к эпохе романтизма, мы обнаруживаем сходную картину: хотя метафора и метонимия имеют тенденцию к диффузному слиянию (Grimaud 1978), общая установка на троп как основу стилеобразования выступает со всей очевидностью. Идея органического синтеза, слияния различных разделенных и несливаемых сторон жизни, с одной стороны, и мысль о невыразимости сущности жизни средствами какого-либо одного языка (естественного языка или какого-либо изолированно взятого языка отдельного искусства), — с другой, породили метафорическое и метонимическое перекодирование знаков различных семиотических систем. Вакенродер в «Сердечных излияниях монаха, любителя искусств» отождествлял язык символов, эмблем и метафор с искусством как таковым:

> Искусство есть язык совсем иного рода, нежели природа; но и ему присуща чудесная власть над человеческим сердцем, достигаемая подобными же темными и тайными путями. Оно говорит при помощи изображений людей и, таким образом пользуется иероглифическим письмом, знаки которого по внешности нам знакомы и понятны. Однако оно так трогательно и восхитительно сплавляет с этими видимыми образами духовное и платоническое, что и в этом случае все

наше существо и все, что ни есть в нас, приходит в волнение и бывает потрясено до основания (Цит. по Вакенродер 1980, 76).

Наконец, в основе поэтики разнообразных течений авангарда лежит принцип соположения. Образуемые таким путем фигуры, как правило, могут читаться и как метафоры, и как метонимии. Существенно другое: смыслообразующим принципом текста в целом делается соположение принципиально несоположимых сегментов. Их взаимная перекодировка образует язык множественных прочтений, что раскрывает неожиданные резервы смыслов.

Таким образом, троп не является украшением, принадлежащим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, а является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого, содержания. Троп — фигура, рождающаяся на стыке двух языков, и, в этом отношении, он изоструктурен механизму творческого сознания как такового. Это обуславливает и положение, согласно которому любые логические дефиниции риторических фигур, игнорирующие их билингвиальную природу, и связанные с ними модели принадлежат метаязыку нашего теоретического описания, но ни в коей мере не являются генеративными механизмами порождения тропов. Более того, игнорируя то, что троп есть механизм порождения семантической неоднозначности, механизм, вносящий в семиотическую структуру культуры необходимую ей степень неопределенности, мы не получим и адекватного описания этого явления.

Функция тропа как механизма семантической неопределенности обусловила то, что в явной форме, на поверхности культуры, он проявляется в системах, ориентированных на сложность, неоднозначность или невыразимость истины. Однако «риторизм» не принадлежит каким-либо эпохам культуры исключительно: подобно оппозиции «поэзия/проза», оппозиция «риторизм/антириторизм» принадлежит к универсалиям человеческой куль-

туры. Оба члена этой оппозиции взаимосвязаны, и семиотическая активность одного из них подразумевает актуализацию другого. В культуре, для которой риторическая насыщенность сделалась традицией и вошла в инерцию читательского ожидания, троп входит в нейтральный фонд языка и перестает восприниматься как риторически активная единица. На этом фоне «антириторический» текст, составленный из элементов прямой, а не переносной семантики, начинает восприниматься *как метатроп*, риторическая фигура, подвергшаяся вторичному упрощению, причем второй язык редуцирован до нуля. Эта «минус-риторика», субъективно воспринимаемая как сближение с реальностью и простотой, представляет собой зеркальное отражение риторики и включает своего эстетического противника в собственный культурно-семиотический код. Так, безыскусственность неореалистического фильма на самом деле таит в себе латентную риторику, действенную на фоне стершейся и переставшей «работать» риторики помпезных псевдоисторических киноэпопей и великосветских комедий. В свою очередь кинематографическое барокко фильмов Феллини реабилитирует риторику как основу конструкции смыслов большой сложности.

Метариторика и типология культуры. Метафора и метонимия принадлежат к области аналогического мышления. В этом качестве они органически связаны с творческим сознанием как таковым. Поэтому, как уже говорилось, ошибочно риторическое мышление противопоставлять научному как специфически художественное. Риторика свойственна научному сознанию в такой же мере, как и художественному. В области научного сознания можно выделить две сферы. Первая — риторическая — область сближений, аналогий и моделирования. Это сфера выдвижения новых идей, установления неожиданных постулатов и гипотез, прежде казавшихся абсурдным. Вторая — логическая. Здесь выдвинутые идеи подвергаются

проверке, разрабатываются вытекающие из них выводы, устраняются внутренние противоречия в доказательствах и рассуждениях. Первая — «фаустовская» — сфера научного мышления составляет неотъемлемую часть исследования и, принадлежа науке, поддается научному описанию. Однако аппарат такого описания сам должен строиться специфически, образуя язык метариторики. Так, например, в качестве метаметафор могут рассматриваться все случаи изоморфизмов, гомоморфизмов и госеоморфизмов (включая эпио-, эндо-, моно- и автоморфизмы). Они в целом создают аппарат описания широкой области аналогий и эквивалентностей, позволяя сближать, а в определенном отношении и отождествлять по видимости отдаленные явления и объекты. Примером метаметонимии может служить теорема Г. Кантора, устанавливающая, что, если какой-либо отрезок содержит в себе число алеф ($\aleph$) точек (т. е. является бесконечным множеством), то и любая часть этого отрезка содержит то же число алеф точек и, в этом смысле, любая его часть равна целому. Операции типа трансфинитной индукции можно рассматривать в качестве метаметонимий. Творческое мышление как в области науки, так и в области искусства имеет аналоговую природу и строится на принципиально одинаковой основе — сближении объектов и понятий, вне риторической ситуации не поддающихся сближению. Из этого вытекает, что создание метариторики превращается в общенаучную задачу, а сама метариторика может быть определена как теория творческого мышления.

Таким образом, риторические тексты возможны лишь как реализация определенной риторической ситуации, которая задается типами аналогий и характером определения параметров, по которым данные аналогии устанавливаются. Эти показатели, но которым устанавливаются в пределах какой-либо группы текстов или коммуникативных ситуаций отношения аналогии или эквивалентности, определяются типом культуры. Сходство и несходст-

во, эквивалентность и неэквивалентность, сопоставимость и несопоставимость, восприятие каких-либо двух объектов как не поддающихся сближению или тождественных зависят от типа культурного контекста. Один и тот же текст может восприниматься как «правильный» или «неправильный» (невозможный, не-текст), «правильный и тривиальный» или «правильный, но неожиданный, нарушающий определенные нормы, оставаясь, однако, в пределах осмысленности» и проч., в зависимости от того, отнесем ли мы его к художественным или нехудожественным текстам и какие правила для тех и других мы припишем, то есть в зависимости от контекста культуры, в которой мы его поместим. Так, тексты эзотерических культур, будучи извлечены из общего контекста и в отрыве от специальных (как правило, доступных лишь посвященным) кодов культуры, вообще перестают быть понятными или раскрываются лишь с точки зрения внешнего смыслового пласта, сохраняя тайные значения для узкого круга допущенных. Так строятся тексты скальдов, суфийские, масонские и многие другие. Вопрос о том, понимается ли текст в прямом или переносном (риторическом) значении, также зависит от приложения к нему более общих культурных кодов. Поскольку существенную роль играет собственная ориентация культуры, выражающаяся в том, как она видит самое себя, — в системе самоописаний, образующих метакультурный слой, текст может выглядеть как «нормальный» в семантическом отношении в одной перспективе и «аномальной», семантически сдвинутый, — в другой. Отношение текста к различным метакультурным структурам образует семантическую игру, которая является условием риторической организации текста. Например, вторичная зашифрованность семантики в случае, если она произведена однозначным способом, может образовывать тайный эзотерический язык, но не является тропом и к сфере риторики не относится. С другой стороны, в период, когда напряженная словесная игра, метафоризм

барокко вошли в традицию и стали предсказуемой нормой не только литературного языка, но и щегольской речи светских салонов и *précieux**, литературно значимым сделалось слово, очищенное от вторичных значений, сведенное к прямой и точной семантике.

В этих условиях наиболее активными риторическими фигурами делались отказы от риторических фигур. Текст, освобожденный от метафор и метонимий, вступал в игровое отношение с читательским ожиданием (т. е. культурной нормой эпохи барокко), с одной стороны, и новой, еще не утвердившейся, нормой классицизма, с другой. Барочная метафора в таком контексте воспринималась как знак тривиальности и не выполняла риторической функции, а отсутствие метафоры, играя активную роль, оказывалось эстетически значимым.

Подобно тому как в области науки ориентация на построение всеобъемлющих гипотез, устанавливающих соответствия между, казалось бы, самыми отдаленными областями опыта и связанная с «научной риторикой» и «научным остроумием», чередуется с позитивистской установкой на эмпирическое расширение поля знания, в искусстве «риторическое моделирование» периодически сменяется эмпирическим. Так, эстетика реализма на раннем своем этапе характеризуется, в основном, негативными признаками антиромантизма и воспринимается в проекции на романтические нормы, создавая «риторику отказа от риторики» — риторику второго уровня. Однако в дальнейшем, связываясь с позитивистскими тенденциями в науке, она приобретает самостоятельную структуру, которая, в свою очередь, делается семиотическим фоном неоромантизма XX века и авангардных течений.

Риторика текста С того момента, как мы начинаем иметь дело с текстом, т. е. с отдельным, замкнутым в себе и имеющим целостное, нерасчленимое значение и целост-

* Прециозниц (*франц.*)

ную, нерасчленимую функцию семиотическим образованием, отделенным от контекста, отношение его элементов к проблеме риторики резко меняется. Если весь текст в целом закодирован в системе культуры как риторический, любой его элемент также делается риторическим, независимо от того, представляется ли нам он в изолированном виде, имеющим прямое или переносное значение. Так, например, поскольку всякий художественный текст *a priori* выступает в нашем сознании как риторически организованный, любое заглавие художественного произведения функционирует в нашем сознании как троп или минус-троп, т. е. как риторически отмеченное. В связи с тем, что именно текстовая природа высказывания заставляет осмыслить его подобным образом, особую риторическую нагруженность получают элементы, сигнализирующие о том, что перед нами — именно текст. Так, в высокой степени риторически отмеченными оказываются категории «начала» и «конца», применительно к которым значимость этого уровня организации заметно возрастает. Многообразие структурных связей внутри текста резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связанности текста. Текст стремится превратиться в отдельное «большое слово» с общим единым значением. Это вторичное «слово», в тех случаях, когда мы имеем дело с художественным текстом, всегда представляет собой троп: по отношению к обычной нехудожественной речи художественный текст как бы переключается в семиотическое пространство с бóльшим числом измерений. Для того, чтобы представить себе, о чем идет речь, вообразим трансформацию типа «сценарий (или художественное словесное повествование) — кинофильм» или «либретто — опера». При трансформациях этого типа текст с определенным количеством координат смыслового пространства превращается в такой, для которого мерность семиотического пространства резко возрастает. Аналогичное явление имеет место и при превращении словесного (нехудожественного) текста в худо-

жественный. Поэтому как между элементами, так и целостностью художественного и нехудожественного текстов невозможно однозначное отношение и, следовательно, невозможен взаимно-однозначный перевод. Возможны лишь условная эквивалентность и различные типы аналогии. А именно это и составляет сущность риторических отношений. Но в культурах, ориентированных на риторическую организацию, каждая ступень в возрастающей иерархии семиотической организации дает увеличение измерений пространства смысловой структуры. Так, в византийской и древнерусской культуре иерархия: мир обыденной жизни и некнижной речи — мир светского искусства — мир церковного искусства — божественная литургия — трансцендентальный божественный Свет — составляет цепь непрерывного иррационального усложнения: сначала переход от незнакового мира вещей к системе знаков и социальных языков, затем соединение знаков различных языков, не переводимое ни на один из языков в отдельности (соединение слова и распева, книжного текста и миниатюры, соединение в храмовом действе слов, пения, стенной живописи, естественного и искусственного освещения, запахов ладана и курений; соединение в архитектуре здания и пейзажа и проч.) и, наконец, соединение искусства с трансцендентальной божественной Истиной. Каждая ступень иерархии невыразима средствами предшествующей, которая представляет лишь образ (неполное присутствие) ее. Принцип риторической организации лежит в основе данной культуры как таковой, превращая каждую новую ее ступень для нижестоящих в семиотическое таинство. Принцип риторической организации культуры возможен и на чисто светской основе: так, для Павла I парад был в такой же мере метафорой Порядка и Власти, в какой для Наполеона сражение — метонимией Славы.

Таким образом, в риторике (как, с другой стороны, в логике) отражается универсальный принцип как индивидуального, так и коллективного сознания (культуры).

Существенным аспектом современной риторики является круг проблем, связанных с грамматикой текста. Здесь традиционные проблемы риторического построения обширных отрезков текста смыкаются с современной лингвистической проблематикой. Важно подчеркнуть, что традиционные риторические фигуры построены на внесении в текст дополнительных признаков симметрии и упорядоченности, в определенном отношении аналогичных построению поэтического текста. Однако, если поэтический текст подразумевает обязательную упорядоченность низших уровней (причем неупорядоченное или факультативно упорядоченное в системе данного языка переводится в ранг обязательных и релевантных упорядоченностей, а лексико-семантический уровень получает надъязыковую упорядоченность уже как результат этой первичной организации), то в риторическом тексте картина обратная: обязательной организации подвергаются лексико-семантический и синтаксические уровни, а ритмико-фонетическая упорядоченность выступает как явление факультативное и производное. Однако для нас важно подчеркнуть некоторый общий эффект: в обоих случаях то, что в естественном языке представляет цепочку самостоятельных знаков, превращается в смысловое целое с «размазанным» на всем пространстве семантическим содержанием, т. е. тяготеет к превращению в единый знак — носитель смысла. Если текст на естественном языке организуется линейно и дискретен по своей природе, то риторический текст интегрирован в смысловом отношении. Входя в риторическое целое, отдельные слова не только «сдвигаются» в смысловом отношении (всякое слово в художественном тексте — в идеале троп), но и сливаются, смыслы их интегрируются. Возникает то, что, применительно к поэтическому тексту, Тынянов назвал «теснотой поэтического ряда».

Однако вопрос о поэтической связанности текста в науке последних десятилетий непосредственно сомкнулся не только с литературоведческими, но и с лингвистиче-

скими проблемами: бурное развитие того раздела языкознания, которое получило название «грамматики текста» и посвящено структурному единству речевых сообщений на сверхфразовом уровне, актуализировало традиционные проблемы риторики в лингвистическом их повороте. Поскольку механизм сверхфразового единства усматривался в лексических повторах или их субститутах, с одной стороны, и в логических и интонационных связках, с другой (Падучева 1965), то традиционные формы риторических структур абзаца или текста в целом, казалось, приобретали непосредственно лингвистический смысл. Подход этот был подвергнут критике со стороны Б. М. Гаспарова (Гаспаров 1975; Гаспаров 1976), указавшего на недостаточность такого механизма описания сверхфразовой связанности текста, с одной стороны, и на утрату им собственно лингвистического содержания, — с другой. Взамен Б. М. Гаспаров предложил модель облигаторных грамматических связей, соединяющих сегменты речи на сверхфразовом уровне: имманентная грамматическая структура предложения, по Гаспарову, накладывает заранее определенные грамматические ограничения на любую фразу, которая на данном языке может быть к ней присоединена. Структура этих связей и образует лингвистическое единство текста.

Таким образом, можно сформулировать два подхода: согласно одному, риторическая структура автоматически вытекает из законов языка и представляет не что иное, как их реализацию на уровне построения целостных текстов. С другой точки зрения, между языковым и риторическим единством текста существует принципиальная разница. Риторическая структура не возникает автоматически из языковой, а представляет решительное переосмысление последней (в системе языковых связей происходят сдвиги, факультативные структуры повышаются в ранге, приобретая характер основных, и проч.). Риторическая структура вносится в словесный текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. Таковы, на-

пример, разнообразные способы внесения в текст, на различных его уровнях, дополнительных законов симметрии, лежащих в основе пространственной семиотики и не присущих структуре естественных языков. Нам представляется справедливым именно этот второй подход. Можно даже утверждать, что риторическая структура не только объективно представляет собой внесение в текст извне имманентно чуждых ему принципов организации, но и субъективно переживается именно как чужая по отношению к структурным принципам текста. Так, например, резко отмеченное включение фрагмента нехудожественного текста в художественный (в частности, кадров кинохроники в игровую ленту) может нести риторическую нагрузку именно постольку, поскольку опознается аудиторией как чуждое и незакономерное включение в текст. На фоне хроникальной ленты такую же роль сыграет отмеченное игровое включение. Традиционная ораторская проза, воспринимаемая как область риторики *par excellence*, может быть описана как результат вторжения поэзии в область прозы и перевода поэтической структуры на язык прозаических средств. Одновременно и вторжение языка прозы в поэзию создает риторический эффект. Вместе с тем, ораторская речь ощущается аудиторией и как «сдвинутая» устная речь, в которую внесены подчеркнутые элементы «письменности». В этом отношении, в качестве риторических элементов воспринимаются не только синтаксические фигуры классической риторики, но и те конструкции, которые в письменном тексте при отказе от произнесения вслух казались бы нейтральными. В равной мере внесение устной речи в письменный текст, характерное для прозы XX в., или мена местами «внутренней» и «внешней» речи (например, в прозе, изображающей средствами языкового текста «поток сознания») активизируют риторический уровень структуры текста. С этим можно было бы сопоставить риторическую функцию иноязычных текстов, включенных в чуждый им языковой контекст. Особенно заметной делается ритори-

ческая функция в тех случаях, когда иноязычный текст может быть каламбурно прочитан и как текст на родном языке. Так, например, Пушкин снабдил вторую главу «Евгения Онегина» эпиграфом: «O rus», «О Русь!», что составляет каламбурно-омонимическое сочетание цитаты из Горация (Сатиры, кн. 2, сатира 6) и русского текста. Ср. в «Анри Брюларе» Стендаля о событиях конца 1799 г.: «В Гренобле ожидали русских. Аристократы и, кажется, мои родные говорили: O Rus, quando ego te aspiciam» (Стендаль 1959, XIII: 163). Такие случаи, являясь предельными, раскрывают сущность механизма всякого инородного включения в текст: оно не выпадает из общей структуры контекста, а вступает с ним в игровые отношения, одновременно принадлежа и не принадлежа контекстной структуре. Это положение можно распространить и на утверждение об обязательности для риторического уровня инородной структуры. Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между «органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее подаются двойной интерпретации в этой связи. «Чужая» организация, даже будучи механически перенесена в новый структурный контекст, перестает быть равной сама себе и делается знаком или имитацией самой себя. Так, подлинный документ, включенный в художественный текст, делается художественным знаком документальности и имитацией подлинного документа.

Стилистика и риторика. В семиотическом отношении стилистика конституируется в двух противопоставлениях: семантике и риторике.

Противопоставление стилистики и семантики реализуется в следующем плане. Всякая семиотическая система (язык) отличается иерархической структурой. В семантическом отношении эта иерархичность проявляется в распадении смыслового поля языка на отдельные замкнутые в себе пространства, между которыми существует отношение подобия. Такую систему можно уподобить реги-

страм музыкального инструмента, например, органа. На таком инструменте можно сыграть одну и ту же мелодию в различных регистрах. При этом она будет сохранять мелодическое подобие, одновременно меняя регистровую окраску. Если мы обратимся к какой-либо отдельной ноте, то получим значение, одинаковое для всех регистров. Сопоставление одноименных нот в разных регистрах выделит, с одной стороны, то, что у них общего между собой и, с другой, то, что выдает в них принадлежность к тому или иному регистру. Первое значение можно уподобить семантическому, а второе — стилистическому.

Таким образом, стилистика возникает, во-первых, в случае, когда одно и то же семантическое содержание можно выразить, по крайней мере, двумя различными способами, а во-вторых, когда каждый из этих способов активизирует воспоминание об определенной замкнутой и иерархически связанной группе знаков, об определенном «регистре». Если два различных способа выразить определенное смысловое содержание принадлежат к одному и тому же регистру, стилистического эффекта не возникает.

С этим связано и второе коренное противопоставление: «стилистика/риторика». Риторический эффект возникает при столкновении знаков, относящихся к *различным* регистрам и, тем самым, ведет к структурному обновлению чувства границы между замкнутыми в себе мирами знаков. Стилистический эффект создается *внутри* определенной иерархической подсистемы. Таким образом, стилистическое сознание исходит из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует, а риторическое — из их релятивности. Они превращаются для него в предмет игры. Сказанное относится к нехудожественному тексту. В художественном тексте, с его тенденцией рассматривать любой структурный элемент как имеющий альтернативу и «игровой», возможно риторическое отношение к стилистике. То, что называется «поэтической стилистикой», можно определить как создание особого семиотического пространства, в пределах

которого оказывается возможной свобода выбора стилистического регистра, который перестает автоматически задаваться характером коммуникативной ситуации. В результате стиль приобретает дополнительную значимость. Во внехудожественной коммуникации выбор стилевого регистра определяется суммой прагматических отношений, свойственных реально данному типу общения. В художественной коммуникации первичным является текст, который своими стилевыми показателями задает воображаемую прагматическую ситуацию. Это позволяет в пределах одного текста сталкивать различные, чаще всего контрастные, стили, на основании чего возникает игра прагматическими ситуациями (романтическая ирония Гофмана, стилистические контрасты «Дон-Жуана» Байрона и «Евгения Онегина» Пушкина).

В исторической динамике искусства можно выделить периоды, ориентированные на риторические (межрегистровые) и стилистические (внутрирегистровые) метаконструкции. Первые в общекультурном контексте воспринимаются как «сложные», а вторые — как «простые». Эстетический идеал «простоты» связывается с запретом на риторические конструкции и обостренным вниманием к стилистическим. Однако, и в этом случае художественный текст коренным образом отличается от нехудожественного, хотя субъективно этот второй может выступать в роли идеального образца для первого.

Следует обратить внимание на специфический парадокс литературных эпох с ориентацией на стилистическое сознание. В эти периоды обостряется ощущение значимости всей системы стилевых регистров языка, однако каждый отдельный текст тяготеет к стилевой нейтральности: читатель включается в определенную систему жанрово-стилистических норм в начале чтения или даже еще до его начала. В дальнейшем на всем протяжении текста возможность смены структурных норм исключается, в результате чего сами эти нормы становятся нейтральными. Художественное сознание риторического типа почти

не уделяет внимания обсуждению вопросов общей иерархии регистров. Так, вся система жанрово-стилистических средств, их «приличия» или «неприличия», их относительной ценности, столь занимавшая теоретиков классицизма, потеряла смысл в глазах романтиков. Зато в пределах отдельного текста ценность и мастерство автора проявляются, с точки зрения классициста, в «чистоте слога», т. е. в строгом выполнении действующих в данном регистре и на данном его участке норм, а для романтика — в «выразительности» текста, т. е. в переключении с одной системы норм на другую. В первом случае отдельный текст ценится за нейтральность стиля, которая ассоциируется с «правильностью» и «чистотой», во втором же такая «правильность» будет восприниматься как «бесцветность» и «невыразительность». Им будут противостоять стилевые контрасты внутри текста. Таким образом, стилевая доминанта художественного сознания будет парадоксально приводить к ослаблению структурной значимости категории стиля внутри текста, а риторическая — обострять ощущение стилевой значимости.

Эволюционный процесс в искусстве отличается сложностью и зависит от многих факторов. Однако среди других эволюционных констант можно было бы указать на то, что в пределах крупного исторического периода «риторические» ориентации обычно предшествуют сменяющим их «стилистическим». Закономерность эта была подмечена Д. С. Лихачевым. С ней можно было бы сопоставить характерную черту в индивидуальном развитии многих поэтов: от усложненности стиля в начале творческого пути — к «классической» простоте в конце. Указанная Пастернаком закономерность: итог поэтического развития в том, чтобы в конце пути впасть

<...> как в ересь,
В неслыханную простоту
(Пастернак I: 381) —

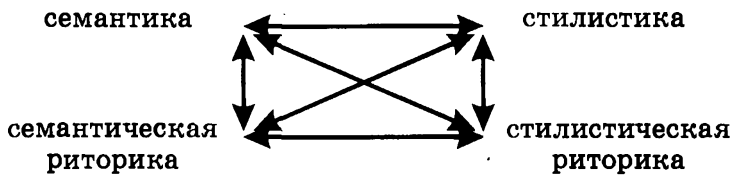
характерна для слишком многих индивидуальных поэтических судеб, чтобы счесть ее случайностью. «Переход от романтизма к реализму», «переход от рококо к классицизму», «переход от авангардизма к неоклассицизму» — такие формулы применимы к огромному числу индивидуальных траекторий поэтического развития. Все они укладываются в формулу: «переход от риторической ориентации к стилистической».

Смысл такой эволюции может быть раскрыт как поиск индивидуального языка поэзии. На первом этапе такой язык оформляется как отмена уже существующих поэтических диалектов. Очерчивается некое новое языковое пространство, в границах которого оказываются совмещенными языковые единицы, прежде никогда не входившие в какое-либо общее целое и осознававшиеся как несовместимые. Естественно, что в этих условиях активизируется ощущение специфичности каждого из них и несоположимости их в одном ряду. Возникает риторический эффект. Однако, если речь идет о значительном художнике, он обнаруживает силу утвердить в глазах читателя *такой* язык как единый. В дальнейшем, продолжая творить *внутри* этого нового, но уже культурно утвердившегося языка, поэт превращает его в определенный стилевой регистр. Совместимость элементов, входящих в такой регистр, становится естественной, даже нейтральной, зато резко выделяется граница, отделяющая стиль данного поэта от общелитературного окружения. Так, в ранней поэме Пушкина «Руслан и Людмила» современники видели пестроту стиля — соединение разностильных реминисценций из различных литературных традиций. А в «Евгении Онегине», стиль которого отличается исключительной цитатной сложностью, обилием намеков, отсылок и реминисценций, читатель видит лишь непринужденность простой авторской речи. Зато резко ощущается неповторимо «пушкинский» ее характер.

Таким образом, художественный текст не может быть исключительно «риторическим» или «стилистическим», а

представляет сложное переплетение обеих тенденций, дополняемое столкновением их же в метакультурных структурах, выполняющих роль кодов в процессах общественных коммуникаций.

Общее соотношение стилистических и риторических структурных элементов может быть представлено в виде следующей схемы:



Возможные сдвиги в сторону доминирования любого из этих элементов дают разнообразные комбинации более фундаментальных историко-семиотических категорий типа «романтизм», «классицизм» и им подобных. При этом следует учитывать, что в реальных текстах работает также напряжение между текстовым и метатекстовым (кодирующим) уровнями, что приводит к удвоению данной схемы.

ИКОНИЧЕСКАЯ РИТОРИКА

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 слепкам и отпечаткам (например, оттискам 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 воз-

можность. 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. Таким образом, 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 этапе 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.

Так, например, пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощения некоторой константной точки зрения (Флоренский 1967; Успенский 1970; Данилова 1975). 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 Арнольфини с женой» мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны нам на полотне an face, а в отражении — со спины. Однако эффект усложнен здесь, во-первых, 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 которого проецируется данный объект. Сферическая и круглая поверхность зеркала подчеркивает плоскостной и прямоугольный характер фигур купца и его жены, которые как бы нанесены на плоское стекло, помещенное в иллюзорно-трехмерное (иллюзия создается детальной и убедительной трактовкой вещей) пространство комнаты. Система отра-

жения в зеркале фигур и пространственной перспективы направлена перпендикулярно в 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 большой объемностью (таковы, например, случаи, когда на экране показывается экипаж, снятый таким образом, чтобы лошади, располагаясь по оси, перпендикулярной к экрану, на полотно не попадали, т. е. 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 полотна и объемным характером изображенного на нем мира, т. е. 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, отраженный в зеркале за его спиной) позволило Веласкесу в картине «Фрейлины» («Менины») сделать предметом наглядного познания самое сущность изобразительного языка, его отношение к объекту (см. Foucault 1966, 318—319).

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 принятого живописного языка, казалось бы, должно было 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 также 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 нео-риторику, 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, как уже отмечалось, мы будем называть такой, который может быть представлен к виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереводимых кодов. Эти подтексты могут представлять локальные упорядоченности и, таким образом, текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слов, 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 участков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно выступает как «естественный» (не-язык), а другой в качестве подчеркнуто искусственного. В ба-

рочных 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» фигура 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 пространстве 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 риторичеекой 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, например, полотно Шарля Каупеля «Психея, покинутая Амуром» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации XVIII века. 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[5].

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

[5] К явлениям живописной риторики относится также более тонкий случай взаимной перекодировки внутри различных жанров и видов изобразительно-живописных текстов. Так, полотна того же Ш. 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» (реж. С. Параджанов).

будет внесено на скрижали истории»). Однако особенно активен в этом отношении театр, соединяющий ряд аспектов названных выше систем.

Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII века 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, утвержденный театральной традицией XVIII века 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[6]. 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 grècque* 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 года (последний в жизни Павла Первого) в запрещенном «античном» платье.

Другим моментом являлся набор сюжетов и связанное с ним представление о живописной тематике. При от-

[6] См. Статьи «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» и «Сцена и живопись как кодирующие устройства „культурного поведения" человека начала XIX столетия» (см. Лотман 1992—1993; I: 269—296 — *ред.*).

боре 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», важную 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 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, характерным 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, каждый 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 кодов, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительными искусствами. 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 тенденцией 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. Так, например, придворный церемониал создаваемого Наполеоном I императорского двора открыто ориентировался не на преемственность традиций с разрушенным революцией королевским придворным этикетом, а на нормы изображения французским театром XVIII века двора римских императоров. В разработке этикета активное участие принимал Тальма. Балет властно вторгался 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 кровожадного волненья,
> Как на трагический балет <...>
>
> (Лермонтов 1954 – 1957, II: 169).

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 «средь 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, например, в сознании романтика эпохи наполеоновских войн боевая жизнь значима и обладает подлинной реальностью (т. е. 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 («самих себя сильнее ощутить», 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 <...>» (Лафатер 1987, 470), — писал он). В определенные культурные эпохи это достигается отождествлением своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью.

Выбор роли сопровождался выбором жеста. Выделялась область «значимых движений» — жестов, в отличие от движений чисто бытовых и не сопряженных ни с каким значением (см. Данилова 1975, 50—51).

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 полностью внезнаковые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрицание жеста делаются носителями основных культурных значений, т. е. 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 сколько томных выражений,
И сколько неги и мечты!...
Потупит их с улыбкой Леля —
В них скромных граций торжество;
Поднимет — ангел Рафаэля
Так созерцает божество.
(III, 108).

Показательно здесь, при демонстративном утверждении «детской простоты» как высшей ценности, введение живописно-театрального кода для истолкования смысла того, что́ без него имеет только физическое бытие: «ангел Рафаэля» — отсылка к «Сикстинской Мадонне», известной Пушкину по гравюрам (вероятно, сыграли роль и ли-

тературные 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 и 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 других искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Так, 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.

ТЕКСТ В ПРОЦЕССЕ ДВИЖЕНИЯ: АВТОР — АУДИТОРИЯ, ЗАМЫСЕЛ — ТЕКСТ

Взаимоотношения текста и аудитории характеризуются взаимной активностью: текст стремится уподобить аудиторию себе, навязать ей свою систему кодов, аудитория отвечает ему тем же. Текст как бы включает в себя образ «своей» идеальной аудитории, аудитория — «своего» текста. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математической задаче раскройки ткани, явилась непредусмотренная публика: портные, модельеры, 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.

Общение с собеседником возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако в этом отношении существуют принципиальные различия между текстом, обращенным «ко всем», т. е. к л ю б о м у адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и л и ч н о и з в е с т н о е говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для л ю б о г о, говорящего на данном языке и принадлежащего к данной культуре. Он лишен индивидуального, абстрактен и включает в себя лишь некоторый несократимый минимум. Естественно, что чем беднее память, тем подробнее, распространеннее должно быть сообщение, тем недопустимее эллипсисы и умолчания, риторика намеков и усложненных прагматико-референциальных отношений. Такой текст конструирует абстрактного собеседника, носителя лишь общей памяти, ли-

шенного личного и индивидуального опыта. Он обращен ко всем и каждому.

Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату, к лицу, обозначаемому для нас не местоимением, а собственным именем. Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, достаточно отсылок к памяти адресата. Намек — средство актуализации памяти. Большое развитие получат эллиптические конструкции, локальная семантика, тяготеющая к формированию «домашней», «интимной» лексики. Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то к «языку для других», то к «языку для себя» — одному из двух скрытых в естественном языке противоположных структурных потенций. Владея некоторым набором языковых и культурных кодов, мы можем на основании анализа данного текста выяснить, на какой тип аудитории он ориентирован. Последнее будет определяться характером памяти, необходимой для его понимания. Реконструируя тип «общей памяти» для текста и его получателей, мы обнаружим скрытый в тексте «образ аудитории». Из этого следует, что текст содержит в себе свернутую систему всех звеньев коммуникативной цепи, и, подобно тому, как мы извлекаем из него позиции автора, мы можем реконструировать на его основании и идеального читателя этого текста. Этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, перестраивая ее по своему подобию. Личность получателя текста, представляя семиотическое единство, неизбежно вариативна и способна «настраиваться по тексту». Со своей стороны, и образ аудитории, поскольку он не эксплицирован, а лишь содержится в тексте как некоторая мерцающая позиция, поддается варьированию. В результате между текстом и аудиторией происходит сложная игра позициями.

В самом общем виде можно сказать, что антитезу единой для всех членов социума памяти и памяти предельно индивидуализированной можно сопоставить с противопоставлением официальной и интимной речи, что в современной культуре также находит параллель в оппозиции: письменная речь — устная. Однако это последнее подразделение имеет много традиций: очевидно, что письменная печатная и письменная рукописная разновидности текста получают совершенно различную прагматику, также как устная ораторская речь и шепот. Конечным пунктом здесь будет внутренняя речь. Строка О. Мандельштама:

Я скажу это начерно — шепотом <...>
(Мандельштам I, 256), —

примечательно сближает неперебеленный, незаконченный черновик — запись «для себя» — и шепот.

Особенную сложность приобретает эта картина в художественном тексте, где образ аудитории и связанные с этим прагматические аспекты не автоматически обуславливаются типом текста, а делаются элементами свободной художественной игры и, следовательно, получают дополнительную значимость. Когда любовное, интимное, дружеское стихотворение, по заглавию и смыслу как бы обращенное к о д н о м у единственному лицу, публикуется в книге или журнале и, следовательно, меняет аудиторию, адресуясь уже л ю б о м у читателю, оно превращается из личного послания — факта быта — в факт искусства. Смена аудитории влечет за собой смену объема общей памяти у текста и его адресатов. В художественном тексте, содержащем конкретно-биографическое обращение, создается двойная адресация: с одной стороны, имитируется обращенность к какому-то единственному адресату, требующая интимности, а с другой, текст адресован к любому читателю, что требует расширенного объема памяти[7].

[7] Обратный процесс наблюдается, когда какое-либо известное стихотворение используется как любовное послание, запись в аль-

В художественном тексте ориентация на некоторый тип общей памяти перестает автоматически вытекать из коммуникативной функции и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, способным вступать с текстом в игровые отношения.

Проиллюстрируем это на нескольких примерах из русской поэзии XVIII — начала XIX вв.

В иерархии жанров поэзии XVIII в. определяющим было представление о том, что чем более ценной является поэзия, тем к более абстрактному адресату она относится. Лицо, к которому обращено стихотворение, конструируется в тексте как носитель предельно абстрактных — общекультурных, государственных или национальных — ценностей и памяти[8]. Далее, если речь идет о вполне реальном и лично поэту известном адресате, престижность требует обращаться к нему как к «чужому», выделять те его качества, которые «известны всем», содержатся в некоей абстрактной памяти. Так, например, поэт Василий Майков, обращаясь в стихах к вельможе графу Чернышеву, перечисляет факты его биографии, бесспорно, самому Чернышеву известные. Однако стихотворение конструирует «высокий» образ Чернышева как абстрактного «государственного мужа», обладающего общей памятью со всеми персонажами этого ряда. Тогда реальные факты жизни Чернышева — конкретной личности не содержатся в памяти Чернышева — героя поэтического текста (а в равной мере и в памяти читателей, выступающих как реализация народно-государственной памяти). И в стихотворении, обращенном к Чернышеву, поэт объясняет, кто такой Чернышев:

бом и т. д. Здесь аудитория сужается до одного лица и включает интимные детали (например, обстоятельства вручения, записи, устного сопровождения), без памяти о которых текст теряет полноту смысла для данного адресата.

[8] При этом речь идет не о реальной памяти общенационального коллектива, а о *реконструируемой* на основании теорий XVIII в. *идеальной* общей памяти *идеального* коллектива.

О ты, случа́ями испытанный герой,
Которого видал вождем российский строй
И знает, какова душа твоя велика,
Когда ты действовал противу Фридерика!
Потом, когда монарх сей нам союзник стал,
Он храбрость сам твою и разум испытал
(Майков 1966, 276).

А. Воейков точно так же строит начало своего послания к жене. Убрать здесь официальное обращение и не перечислять качеств и обстоятельств жизни адресата — означало бы перевести послание из торжественного жанра в интимный, т. е. подразумевало бы наличие между отправителем и адресатом некоторой только им присущей общей памяти.

С этим можно было бы сопоставить парадный портрет XVIII в.: даже если заказчиками были сам изображаемый или его семья и портрет предназначался для семейного интерьера, обязательным было изображение портретируемого в парадном мундире со всеми орденами и регалиями — зритель конструировался как «чужой». Зато, когда в конце века крепостной художник графа Шереметева Н. И. Аргунов написал гениальный портрет возлюбленной графа, а потом жены — его крепостной Параши Жемчуговой-Ковалевой — в домашнем платье и — что было неслыханной смелостью — беременной, здесь зритель должен был отождествиться с одним-единственным лицом — самим любовником-мужем, графом Шереметевым.

Способность текста предлагать аудитории условную позицию интимной близости к отправителю текста часто использовалась Пушкиным. При этом поэт сознательно опускает как известные или довольствуется намеком на обстоятельства, которые читателю печатного текста не могли быть знакомы. Намекая на факты, заведомо известные лишь небольшому кругу друзей, Пушкин как бы приглашал читателей почувствовать себя интимными друзьями автора и включиться в игру намеков и умолчаний. Так, например, в отрывке «Женщины» (под таким заглавием был опубликован в журнале «Московский вестник» 1827,

4.V. № 20, 365—367 отрывок первоначального варианта IV-й главы «Евгения Онегина») содержатся строки:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно
(VI, 647).

Современный нам читатель, желая узнать, кого следует разуметь под «вещим поэтом», обращается к комментарию и устанавливает, что речь идет о Дельвиге и подразумеваются строки из его стихотворения «Фани»:

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной,
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой
(Дельвиг 1959, 100).

Однако не следует забывать, что стихотворение это было опубликовано лишь в 1922 г. В 1827 г. оно не было напечатано и современникам, если подразумевать основную массу читателей, к которой и адресовался Пушкин в своей публикации 1827 г., оставалось неизвестным, поскольку Дельвиг относился к своим ранним стихам исключительно строго, печатал с большим разбором и отвергнутые не распространял в списках.

Итак, Пушкин отсылал читателей к тексту, который им заведомо не был известен. Какой это имело смысл? Дело в том, что среди потенциальных читателей «Евгения Онегина» имелась небольшая группа, для которой намек был прозрачным — это лицейские друзья Пушкина (стихотворение Дельвига было написано еще в 1810-е гг., вероятно, в Лицее и, возможно, для тесного кружка приятелей послелицейского периода[9].

[9] Имя Фани упоминается в послании Пушкина М. И. Щербинину (1819). Фани — имя возлюбленной А. Шенье, которым в друже-

Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен благодаря знакомству с внетекстовыми деталями обстоятельств, пережитых совместно с автором, и основную массу читателей, которые чувствовали здесь намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции тесного знакомства с поэтом, заставляло читателей *вообразить* себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторичным действием нерасшифрованного намека было то, что он переносил *каждого* читателя в позицию интимного друга автора, обладающего с ним особой, уникальной общностью памяти, способного поэтому изъясняться намеками. Подобно этому человек, попавший в тесный кружок близких людей, где все изъясняются намеками на неизвестные ему обстоятельства, сначала испытывает чувство отчуждения, резко переживает свою выключенность из коллектива, но потом, видя, что он принят в него как равный, восполняет отсутствие прямого опыта косвенным и с особенной силой переживает оказанное ему доверие, *свое включение* в интимный кружок. Пушкин включает читателя в такую игру.

Возможна и противоположная игра: близко знакомые условно переносятся в позицию «чужих». Таково, например, называние детей полными официально-ритуальными именами. Так, например, в повести Л. Н. Толстого отец обращается к своему новорожденному сыну: «Иван Сергеич! — проговорил муж, пальцем трогая его под подбородочек». И рассказывающая об этом мать включается в игру: «Но я опять быстро закрыла Ивана Сергеича» (Толстой 1978—1985, III: 150)[10].

ском кружке приятелей Пушкина 1817—1820 гг. называли какую-то неизвестную нам даму полусвета.

[10] В русском языковом этикете называние человека с указанием имени его отца («отчества», в данном случае: «Сергеевич» от «Сергей») возможно лишь как знак уважения и применяется только к взрослым. Подобное обращение к ребенку — знак полуиронической игры. (Ср. употребление взрослыми и мало знакомыми

В реальном речевом акте употребление тем или иным его участником средств официального или интимного языков определено его внеязыковым отношением к партнеру. Художественный текст позволяет аудитории перемещаться по шкале этой иерархии в соответствии с замыслом автора. Он превращает читателя на время чтения в человека той степени близости, какую ему угодно указать. Одновременно читатель не перестает быть человеком, занимающим определенное реальное отношение к тексту, и игра между реальной и заданной автором художественного текста читательской прагматикой создает специфику переживания произведения искусства. С одной стороны, автор по произволу меняет объем читательской памяти и может заставить аудиторию *вспомнить то, что ей было не известно*. С другой, читатель не может забыть реального содержания своей памяти. Таким образом, одновременно текст формирует свою аудиторию, а аудитория — свой текст.

Мы уже останавливались на дихотомии установок на максимально точную передачу сообщения или на создание нового сообщения в процессе передачи. Каждая из этих установок формирует свое представление о степени активности адресата.

Идеалом адекватности может служить такая модель — цепь биохимических импульсов, регулирующих физиологические процессы *внутри* одного организма. В этом случае получателем выступает конечное звено цепи трансформирующихся импульсов. При этом в хорошо устроенной цепи это будет пассивное считывающее устройство, ценное своей «прозрачностью» — тем, что ничего не вносит в информацию «от себя».

Потенциальная возможность искажения, ошибок, а с ними и содержательного преобразования информации и возникновения новых сообщений возникает в тот момент, когда импульсы заменяются знаками с их принципиаль-

---

людьми «детского» имени или дружеской клички другого взрослого человека.)

ной асимметрией содержания и выражения. Но необходимость в знаках возникает тогда, когда циркуляция информации *внутри* организма сменяется общением *между* организмами. При этом на какой-то стадии непосредственно-импульсивные связи еще играют существенную роль и в общении между особями (возможно, с этим связаны парапсихологические феномены), но по мере усложнения контактующих единиц они все больше вытесняются знаками.

Из сказанного можно сделать вывод, что в такой мере, в какой некоторый коллектив можно рассматривать *как один организм*, можно говорить о меньшей роли активности получателя сообщений. Он будет исполнителем или хранителем информации в значительно бóльшей степени, чем ее творцом. Отсюда следует парадоксальное заключение: мифологические ритуалы и другие действа, сливающие архаические коллективы в определенные моменты как бы в единый организм и обеспечивающие членам этих коллективов единство эмоций и обостренное чувство причастности (переживание себя как части), функционально подобны метаязыковым и метакультурным структурам индивидуалистического общества. И те и другие играют роль обручей на бочке, превращая конгломерат в единый организм. В этом отношении распространение экстатических танцев и стимулирующей их музыки в XX веке — явление абсолютно закономерное. Культура конца XX столетия обострила противоречие между переживанием человеком себя как части и как целого (отдельного). С одной стороны, человек испытывает пресс общественных отношений, лишающий его возможности проявлять свою индивидуальность и низводящий его до степени получателя приказов. С другой, высокая индивидуализация и специализация всего строя жизни подавляет все импульсивные непосредственные связи, затрудняет всякое, в том числе и знаковое, общение, создает эффект отчуждения и разрушенной коммуникативности. Стихийные вспышки страстей, экстатические переживания ис-

кусства, разрушительные бунты выступают в этих случаях как терапевтические средства. С одной стороны, выбивая человека из рутинной обоймы повседневности и включая его в предельно упрощенные ситуации, они позволяют пережить иллюзию раскрепощенности и индивидуального произвола. С другой, они обостряют непосредственно-интуитивные и импульсивные связи с другими людьми. *Одновременно* переживаются противоположные психологические состояния: «делаю, что хочу» и «я такой же, как и все», «каплей льешься с массами» (Маяковский).

Усложнение семиотической структуры получателя текста и превращение его в *личность* является условием замены простой передачи сообщения творческим процессом. Однако степень распределения творческой активности между различными элементами коммуникационной цепи может в этом случае существенно варьироваться. Полярными здесь будут случаи сосредоточения активности в звене автор—текст и соответственно понижения ее на уровне получателя и предельная активизация творческих возможностей адресата при ослаблении этих функций в других звеньях цепи.

Рассмотрим два случая:

1. По коммуникативной цепи передается некоторый уже зафиксированный текст, например, артист читает стихотворение или читатель читает книгу;
2. Текст не существует до акта коммуникации и возникает в процессе передачи.

1. Первым этапом движения текста является его *актуализация* — текст, который находился в потенциальном состоянии (книга стояла на полке, пьеса не была инсценирована и т. д.), обретает реальность в сознании адресанта. Здесь на рубеже между коллективной памятью культуры и индивидуальным сознанием происходит первая семиотическая трансформация текста. Художественный текст — текст «с установкой на выражение» (Р. О. Якобсон). Следовательно, актуализация текста всегда связана с подчер-

киванием «на слух» его структуры (при этом безразлично, идет ли речь о действительном чтении вслух или о внутренней речи). С последним можно сопоставить навык музыканта, «читающего» партитуру и слышащего ее при этом внутренним слухом. Размышляя над трудами Пирса, Р. О. Якобсон подчеркивал, что определенная степень иконичности присуща всем языковым знакам в той или иной степени. Особенно же сгущается она в поэтическом языке. К этому можно было бы добавить, что слово в устной речи значительно более иконично, чем в письменной. Кроме психологической задержки внимания на звучании, оно получает жест (интонационный, кинетический, мимический) и становится видимым. Так, например, декламация (даже беззвучная) строк Державина:

> Смерть мужа праведна прекрасна!
> Как умолкающий орган <...>
>
> (Державин 1957, 253),

как проявитель, выявляет структурную организацию текста, а неизбежное при этом чтение

у-мол-ка-ю-щий-ор-ган

с понижением голоса в конце слова «умолкающий» и некоторым слабым его повышением на последнем слове и почти неизбежным при этом понижающем жесте руки создает иконический звуковой образ затихающего органного звучания и отзвука эха, а также и субъективных зрительных ассоциаций. Текст как бы двоится: он остается рядами графически выраженных слов и, одновременно, реализуется в некотором иконическом пространстве. Смысл его тоже двоится, осциллируя между этими семантическими сферами. Но языковые и иконические знаки располагаются во взаимно-не-до-конца-переводимых пространствах. Следовательно, здесь возникает та неполная детерминированность соответствий, которая создает условия для приращения смысла. Уже на этой стадии произошло возрастание информации.

Таким образом, на границе вхождения текста в семиотическое пространство передающей личности он как бы получает дополнительное смысловое измерение. Но дальнейшее погружение его в это пространство связано с дальнейшими трансформациями. Структура кодов, образующая семиотическую личность автора текста и его первого интерпретатора, заведомо не идентична. Определенное соответствие необходимо для первичного элементарного понимания текста (как минимум понимания, на каком языке он написан), но разнообразие традиций, контекстов, совпадений—несовпадений на различных уровнях иерархии кодирующей структуры создает не однозначный перевод с «твоего» языка на «мой», а спектр интерпретаций, всегда открытый для возможных новых истолкований.

Когда мы говорим, что один из механизмов перекодирования — это культурная традиция, то следует иметь в виду: «традиция» как код отличается от «современности». «Современность», кодирующая (интерпретирующая) текст, как правило, реализуется в *форме языка*, т. е. норм, правил, запрещений, ожиданий, предписаний, по которым должны создаваться (или интерпретироваться) еще не созданные (или «неправильно» интерпретированные, с позиции «современности») тексты. «Современность» обращена к будущему. «Традиция» выступает всегда как система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, или субкультуры, или личности. Она всегда реализована как некоторый *частный случай, рассматриваемый как прецедент, норма, правило.* Поэтому «традиция» поддается более широким интерпретациям, чем «современность». Текст, пропускаемый сквозь код традиции, — это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора. Но поскольку художественный текст не может в принципе однозначно интерпретироваться, то здесь некоторая множественность истолкований пропускается сквозь другую множественность, что приводит к новому скачку возможных интерпретаций и новому приращению смыслов. При этом

тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции. Таким образом, перед нами живая картина органического взаимодействия, диалога, в ходе которого каждый из участников трансформирует другого и сам трансформируется под его воздействием; не пассивная передача, а живой генератор новых сообщений.

Аналогичный процесс происходит на другом семиотическом рубеже при контакте передаваемого текста с адресатом. Генерирование новых смыслов — доминирующий аспект той работы, которую выполняет художественный текст в системе культуры.

2. Чертами своеобразия отмечен случай, когда текст не трансформируется, а создается в процессе передачи. Поскольку читатель в определенном отношении (*только* в определенном отношении, о чем будет сказано дальше) зеркально повторяет путь создателя текста, аспект генерирования имеет значение для понимания текста. Между тем, вопросу генерирования художественного текста до сих пор уделялось мало внимания. Насколько мне известно, наиболее тщательно им занимались А. К. Жолковский и Ю. К. Щеглов, на работах которых в данной связи необходимо остановиться.

Начиная с 1967 г., когда авторы опубликовали декларацию построения генеративной поэтики (Жолковский и Щеглов 1967, 74—89), и в начале 1980-х гг. (более поздние работы мне не известны) ими было опубликовано более шести десятков работ, на обширном и разнообразном материале иллюстрирующих разработанную ими модель генерирования художественного текста. Книги «Математика и искусство (поэтика выразительности)», опубликованная в Москве в 1976 г. и «Поэтика выразительности. Сборник статей», вышедший в 1980 г. в Вене (см. Жолковский, Щеглов 1980)[11], дают наиболее суммированное представление о концепции в целом.

[11] В последней содержится библиография всех работ авторов по данной теме.

Концепция Жолковского—Щеглова, как кажется, до сих пор не оценена по заслугам, хотя уже сама попытка построить целостную систему генерирования художественного текста и широко ее проиллюстрировать заслуживает внимания. Здесь не место анализировать сильные и слабые стороны модели Жолковского—Щеглова, однако некоторых ее аспектов нам придется неизбежно коснуться.

Основные черты модели «Тема — Приемы выразительности — Текст» следующие:

> Содержательный инвариант различных уровней и компонентов литературного *текста* (Т) называется его *темой* (Θ). При этом текст есть *выразительное* воплощение темы, и его структура имеет вид *вывода* Т из Θ на основе типовых преобразований — *приемов выразительности*. Темы —„невыразительны", они призваны фиксировать чистое содержание; приемы — „бессодержательны", они повышают выразительность, не меняя содержания (Жолковский, Щеглов 1980, 7).

В другом месте:

> *Соответствие между темой и текстом* представляется в виде *вывода текста из темы*, выполняемого на основании универсальных преобразований — приемов выразительности (ПВ) (Жолковский, Щеглов 1980, 205).
> <...> отдельный текст рассматривается как особый поворот инвариантной темы, ее проведение через новый материал <...> (Жолковский, Щеглов 1980, 147).

При этом тема выводится исследователем интуитивно путем извлечения из определенного (желательно максимального) числа текстов некоего инварианта смысла. Затем выявленная таким образом «тема» обрабатывается «приемами выразительности», в результате чего получается художественный «текст». Между темой и текстом существуют отношения симметрии, и, если автор порождает из темы текст, то читатель вычитывает из текста тему:

> Вообще говоря, выявление тем и всей тематико-выразительной структуры текста может мыслиться как процедура „вычитания" ПВ <приемов выразительности. — *Ю. Л.*> из Т <текста. — *Ю. Л.*>, по направлению обратная к выводу, а по строгости и эксплицитности не уступающая ему (Жолковский, Щеглов 1980, 58).

Разница заключается лишь в том, что при движении от темы к тексту нехудожественный тип высказывания превращается в художественный (фактически, нехудожественный *текст* в художественный, ибо взятая даже в самом абстрактном виде тема, выраженная словами, неизменно представляет собой текст; такие выражения, как «превосходительный покой», «окно», «исповедь», на уровне естественного языка, бесспорно, являются *текстами*. Фактически мы сталкиваемся с тезисами, лежавшими в основе риторик прежних лет, когда художественный текст трактовался как «украшенный», образуемый из заданной темы с помощью риторических фигур.

Вызывают сомнение основные допущения авторов:

1. Что художественный текст получается из нехудожественного путем «украшения», т. е., в терминологии модели «поэтики выразительности», способом «обработки» его средствами художественной выразительности.
2. Что художественный текст, переведенный на язык «средств выразительности», «повышает выразительность, не меняя содержания», и что, следовательно, искусство есть способ пространно говорить о том, что можно было сказать кратко.
3. Авторы предупреждают:

> Следует сразу же категорически подчеркнуть, что здесь и далее речь идет о выводе (derivation) в смысле competenc, а не в смысле performance <следует ссылка на (Chomsky 1965, p. 3). — *Ю. Л.*>, т. е. о способе фиксировать логику соответствий между текстом и наличной ему темой, но ни в коем случае не о реконструкции истории создания текста из первоначального замысла (Жолковский, Щеглов 1980, 237).

На этом основании они не делают попыток проверить свои построения случаями реально документированного творческого процесса перехода от замысла к окончательному тексту (такая документация широко представлена, например, в рукописях Пушкина, Достоевского, раннего Пастернака и т. д.).

Несмотря на это предупреждение, начнем именно с вопроса о реальном художественном текстопорождении. Вывод о том, что логически первым звеном творческого процесса является «тема» в понимании Жолковского—Щеглова, ничем не доказан и просто сделан по аналогии с моделью порождения нехудожественного текста («смысл—текст»). Между тем, имеется достаточно свидетельств в пользу того, что первым звеном этой цепи, как правило, является символ (даже если деятели искусств говорят о каком-либо звуке или даже запахе, являющемся «зерном развертывания» будущего текста, речь, как при дальнейшем рассмотрении оказывается, идет о символическом выразителе некоторой индивидуальной семиотики, например, об ассоциативной символизации детства, решающего эпизода сердечной биографии и т. д. То есть художественная функция, хотя бы потенциально, присутствует в замысле изначально. Сошлемся, например, на вполне определенные свидетельства Достоевского. Достоевский с поразительной настойчивостью определял создание первоначальной темы романа как наиболее художественно-значительную часть работы, называя ее «делом поэта». Разработку же он понимал как «дело художника», вкладывая в это выражение наличие профессионального мастерства (в слово «художник» Достоевский явно включает и архаическую семантику — ремесленник, мастер). Ср. заметку в черновиках «Подростка»:

> ЧТОБЫ НАПИСАТЬ РОМАН, НАДО ЗАПАСТИСЬ ПРЕЖДЕ ВСЕГО *ОДНИМ* ИЛИ *НЕСКОЛЬКИМИ* ВПЕЧАТЛЕНИЯМИ, ПЕРЕЖИТЫМИ СЕРДЦЕМ АВТОРА ДЕЙСТВИТЕЛЬНО. *В ЭТОМ ДЕЛО ПОЭТА*. ИЗ ЭТО<ГО> ВПЕЧАТЛЕНИЯ РАЗВИВАЕТСЯ ТЕМА, ПЛАН, СТРОЙНОЕ ЦЕЛОЕ. *ТУТ ДЕЛО УЖЕ ХУДОЖНИКА*, ХОТЯ ХУДОЖНИК И ПОЭТ ПОМОГАЮТ ДРУГ ДРУГУ И В ТОМ И В ДРУГОМ — В ОБОИХ СЛУЧАЯХ (Достоевский 1965, 64)[12].

К этой мысли Достоевский обращался многократно. Он даже называет эту первичную «тему» романа поэмой,

[12] Здесь же, в статье, см. анализ этого высказывания (Розенблюм 1965, 22 и сл.). Подробнее об этом см.: (Розенблюм 1981, 171—173).

подчеркивая ее поэтическую природу. 15/27 мая 1869 г. он писал Ап. Майкову:

> <...> поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни <...>.

И далее:

> Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его (Достоевский 1972—1990, XXIX, 1: 39).

И в другом письме:

> Будучи более поэтом, чем художником я вечно брал темы не по силам себе.

То же имел в виду Пушкин, когда он писал, что уже план (понятие, для Пушкина близкое к «теме» Жолковского—Щеглова) «Ада» Данте „<...> есть уже плод высокого гения“ (Пушкин XI, 42). Таким образом, можно считать, что есть авторитетные свидетельства в пользу того, что цепь, генерирующая художественный текст, не только психологически, но и логически начинается не с логически выраженной «темы», лежащей еще вне искусства, а с емкого символа, дающего простор для многообразных интерпретаций и уже имеющего художественную природу.

Другое существенное возражение связано с представлением о симметричности модели «поэтики выразительности». Мы уже имели достаточно поводов высказать убеждение, что генерирование новых смыслов всегда связано с асимметрическими структурами. Если хранение информации наиболее надежно обеспечивается симметрическими структурами, то генерирование связано с механизмами асимметрии. Обнаружение в семиотическом объекте асимметрической бинарности всегда заставляет предполагать какую-либо форму интеллектуальной деятельности. Мы не можем себе представить порождение художественного текста как автоматическое развертывание одно-

значно-заданного алгоритма. Творческий процесс следует отнести к необратимым процессам (подробнее об этом см. в третьей части) и, значит, переход от этапа к этапу включает в себя неизбежно элементы случайности и непредсказуемости. Следовательно, если пользоваться терминологией Жолковского—Щеглова, «свертывая» текст в обратном направлении, мы не получим исходной темы, так же как, развертывая тему два раза, мы получим один и тот же текст с не большей вероятностью, чем та, что, разбросав по полу типографские литеры, получим «Войну и мир».

Можно даже не говорить о том, что разные художественные структуры (по Жолковскому и Щеглову — разные выразительные приемы) не могут выражать одного и того же содержания и что тезис, что «приемы бессодержательны», представляется более чем спорным.

Рассмотрение реального творческого процесса в тех случаях, когда рукописи писателей дают для этого достаточную документацию, служит, думается, весомым дополнением к приведенным соображениям.

Исследование логического аспекта творческого процесса не может повторять причудливых путей создания того или иного конкретного произведения, но не может и игнорировать типовых этапов, через которые проходит порождение реальных текстов в тех случаях, когда мы можем этот процесс проследить с достаточной детальностью. Более того, мы полагаем, что реальный процесс может служить критерием поверки истинности наших логических моделей, а логические модели — служить средством интерпретации текстологической реальности.

Общая закономерность, которую можно вывести из изучения творческих рукописей ряда писателей, заключается в последовательной смене этапов. Замысел сменяется повествованием. При этом установка на символичность, многозначность, многомерность семантики текста уступает место стремлению к точности выражения мысли. На границах этих этапов возникают отношения асимметрии, непереводимости, а это влечет за собой генерирование новых смыслов.

Мы уже говорили, что первым звеном порождения текста можно считать возникновение исходного символа, емкость которого пропорциональна обширности потенциально скрытых в нем сюжетов. Не случайно определение таких, казалось бы, маргинальных моментов, как заглавие и эпиграфы, может служить сигналом того, что «тема» (в терминологии Жолковского—Щеглова) определилась. Так, например, необходимость одновременно выполнять многие обязательства, богатство творческого воображения, преемственная связь между различными замыслами — все это приводило к тому, что в рукописях Достоевского бывает практически невозможно определить, к какому из одновременно разрабатываемых сюжетов относится тот или иной рукописный текст. Начало работы над «Бесами» окружено целым облаком параллельных замыслов, которые потом частично поглотятся «Бесами»: «Картузов», «Житие великого грешника», роман о Князе и Ростовщике. Некоторые из них, например, «Зависть», видимо, следует уже прямо связывать с работой над «Бесами». Однако, видимо, «тема» романа определилась в момент, когда впечатления от нечаевского процесса, полемика с Тургеневым, размышления над проблемой «люди сороковых годов — нигилисты» и множество других — жизненных и литературных — впечатлений не сконцентрировались в символике пушкинского эпиграфа из баллады «Бесы» и не воплотились в евангельском образе беснования. Этот символ как бы озарил уже имеющиеся сюжетные заготовки и прогнозировал дальнейшее сюжетное движение. Отдельные наброски и заготовки выстроились в сюжет. Таким образом, символическая концентрация разного в едином сменилась линейным развертыванием единого в разных эпизодах.

Этот переход, если продолжать наблюдения над историей создания «Бесов», выражается в создании планов — конспектного перечисления эпизодов, нижущихся на синтагматическую ось повествования. Однако как только

намечается тенденция к *изложению*, нарративному построению, мы становимся свидетелями растущего внутреннего сопротивления этой тенденции. Каждый серьезный сюжетный ход тотчас же обрастает у Достоевского вариантами, другими его разработками. Поистине удивительно богатство фантазии, позволяющее Достоевскому «проигрывать» огромное количество возможных сюжетных ходов. Текст фактически теряет линейность. Он превращается в парадигматический набор возможных вариантов развития. И так почти на каждом повороте сюжета. Синтагматическое построение сменяется некоторым многомерным пространством сюжетных возможностей. При этом текст все меньше умещается в словесное выражение: достаточно взглянуть на страницу рукописи Достоевского, чтобы убедиться, насколько работа писателя на этом этапе далека от создания «нормального» повествовательного текста. Фразы бросаются на страницы без соблюдения временно́й последовательности в заполнении строк или листов. Никакой уверенности в том, что две строки, расположенные рядом, были написаны последовательно, чаще всего, нет. Слова пишутся разными шрифтами и разного размера[13], в разных направлениях. Страница напоминает стену, на которую заключенный в камере в разное время наносил лихорадочные записи, внутренне связанные для него, но лишенные связи для внешнего наблюдателя. Многие записи — не тексты, а мнемонические сокращения текстов, хранящихся в сознании автора. Таким образом, страницы рукописи имеют у Достоевского тенденцию превращаться на этом этапе в знаки огромного многомерного целого, живущего в сознании писателя, а не в последовательное изложение линейно организованного текста. К тому же записи эти разноплановы: здесь и

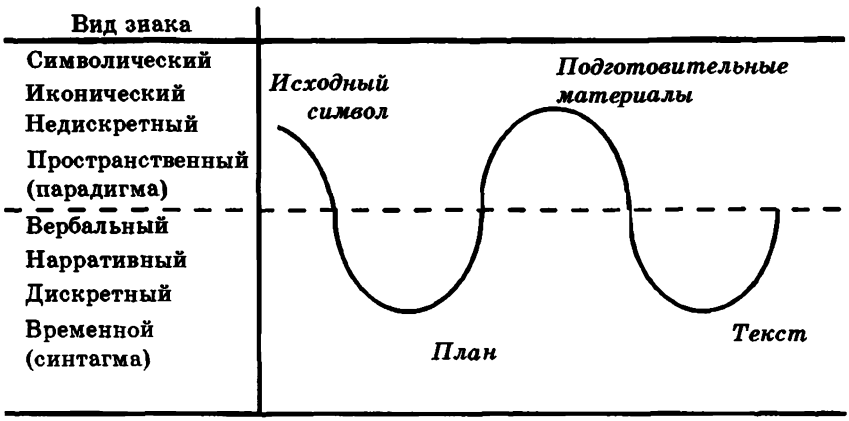
[13] Об иконическом элементе в рукописях Достоевского см. Баршт, Тороп 1983, 135—152. В этой исключительно интересной работе показано, что в период между замыслом и связным повествованием элементы иконизма достигают апогея и страница превращается в единую и нерасчленимую единицу текста.

варианты сюжетных эпизодов, и призывы к самому себе, и общетеоретические рассуждения философского характера, и отдельные, не нашедшие еще себе места слова—символы, которым предстоит развернуться в будущих, еще не созданных фантазией автора, эпизодах. Прибегая к разнообразным средствам выделения: подчеркиваниям, написанию более крупными буквами или печатным шрифтом, Достоевский сознательно на этом этапе работы фиксирует интонацию, как бы подчеркивая, что графика — не текст, а лишь его проекция.

Затем наступает следующий этап — извлечение из этого континуума линейных элементов и построение нарративного текста. Многомерность сменяется линейностью. Предшествующий этап изобилует многозначными символами, дающими простор для самых разнообразных конкретизаций в повествовательной ткани будущего романа. Так, например, в подготовительных материалах к «Бесам» неоднократно упоминается «пощечина» — для Достоевского — сложный многомерный символ. Уже в «Картузове» — раннем наброске «Бесов» — слово это вынесено в заголовок и выделено шрифтом. В дальнейшем в подготовительных материалах к «Бесам» (а затем и к «Подростку») меняется, кто кому и при каких обстоятельствах дал пощечину, но сама пощечина, как символ крайнего унижения, остается. Символ определяет пучок возможных сюжетных ходов, но не предопределяет, какой из них будет выбран. Точно так же красный паучок, на которого смотрит герой в то время, как его жертва вешается, появившийся в «Исповеди Ставрогина», не вошедшей в окончательный текст романа, потом будет мелькать в подготовительных материалах к «Подростку» как условное обозначение целого набора ситуаций, умножаемых фантазией автора.

Так складывается отношение подготовительных материалов к последующему повествовательному тексту. Оно напоминает отношение клубка шерсти к разматываемой из него нити: клубок существует пространственно в

некотором едином времени, а нить из него выматывается во временном движении, линейно. Схему движения создаваемого Достоевским текста можно представить таким графиком.



Таким образом, «порождение» текста связано с многократной семиотической трансформацией. На границе между различными семиотическими режимами (при пересечении нулевой линии) происходит акт перевода и не до конца предсказуемая переформулировка смыслов.

При этом следует подчеркнуть, что речь идет о логической модели, а не об описании реального творческого процесса, т. к. выделить моменты «исходного символа» при непрерывном перетекании замыслов романов у Достоевского бывает часто практически невозможно. Точно так же «подготовительные материалы» непрерывно включают куски повествовательных текстов, а последние в многократно исправленных и переделанных черновиках имеют тенденцию превращаться в подготовительные материалы, так что разделение имеет скорее условно-логический, а не фактический характер. Даже границы, отделяющие один роман от другого, у Достоевского часто стираются. Б. В. Томашевский писал, что «Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого ро-

мана» (Томашевский 1959, 107), на что новейшие исследователи рукописей писателя с основанием замечают: «<...> кажется целесообразнее говорить и о некотором едином черновике, расположенном в порядке основных этапов творчества <...>» (Баршт, Тороп 1983, 143).

Иконические (недискретные, пространственные) и словесные (дискретные, линейные) тексты взаимно непереводимы, выражать «одно и то же» содержание они не могут в принципе. Поэтому на стыках их соположения возрастает неопределенность, которая и есть резерв возрастания информации. Таким образом, в процессе создания текста писатель одновременно из огромного числа потенциально данных ему материалов (традиция, ассоциации, предшествующие собственное творчество, тексты окружающей жизни и проч.) создает некоторый канал, через который пропускает возникающие в его творческом воображении новые тексты, проводя их через пороги трансформаций и увеличивая их смысловую нагрузку за счет неожиданных комбинаций, переводов, сцеплений и т. д. Когда в результате этого складывается структурно организованное динамическое целое, мы говорим о появлении текста произведения.

Читатель повторяет этот процесс в обратном направлении, восходя от текста к замыслу. Однако следует иметь в виду, что само чтение в обратном направлении уже неизбежно есть творческий акт. Смыслопорождающая структура всегда асимметрична, и это особенно заметно при рассмотрении таких сугубо симметричных текстов, как палиндром. Напомним анализ китайского палиндрома, произведенный известным синологом академиком В. М. Алексеевым. Указав на то, что китайский иероглиф, взятый изолированно, дает представление лишь о смысловом гнезде, а конкретно семантические и грамматические его характеристики раскрываются лишь в соотнесении с текстовой цепочкой, и что без учета порядка слов-знаков нельзя определить ни их грамматических категорий, ни реального смыслового наполнения, конкрети-

зирующего очень общую абстрактную семантику изолированного иероглифа, академик В. М. Алексеев показывает поразительные грамматические и семантические сдвиги, которые происходят в китайском палиндроме в зависимости от того, в каком направлении его читать. В китайском «<...> палиндроме (т. е. в обратном порядке слов нормального стиха) все китайские слого-слова, оставаясь пунктуально на своих местах, призваны играть уже другие роли, как синтаксические, так и семантические» (Алексеев 1951, 95). Из этого В. М. Алексеев сделал интересный вывод методического характера: именно палиндром представляет собой бесценный материал для изучения грамматики китайского языка.

Выводы ясны:

1. Палиндром есть наилучшее из возможных средств иллюстрировать взаимозависимость китайских слого-слов, не прибегая к искусственному же, но не искусному, бездарному, грубо аудиторному опыту перемещений и сочетаний, для упражнения учащихся в китайском синтаксисе.
2. Палиндром является <...> наилучшим китайским материалом для построения теории китайского (а может быть, и не только китайского) слова и простого предложения <...> (Алексеев 1951, 102).

Таким образом, обратное чтение приводит к разложению неразложимых в нормальной ситуации знаков на элементы—носители грамматических и семантических значений.

Иной эффект демонстрируют русские палиндромы. Поэт С. Кирсанов в небольшой заметке приводит исключительно интересные самонаблюдения над проблемой психологии автора русских палиндромов. Он рассказывает, как «еще гимназистом» он «непроизвольно сказал про себя:

„Тюлень не лют“ — и вдруг заметил, что эта фраза читается и в обратном порядке. С тех пор я часто стал ловить себя на обратном чтении слов. <...> Со временем я стал видеть слова „целиком“, и такие саморифмующиеся слова и их сочетания возникали непроизвольно <...> (Кирсанов 1966, 76).

Итак, механизм русского палиндрома состоит в том, чтобы слово видеть, хотя бы мысленным взором. Это позволяет потом читать его в обратном порядке. Следовательно, в китайском языке обратное чтение превращает нерасчленимое слово-иероглиф в знак с сильными чертами иконизма, в расчлененную последовательность морфограмматических элементов, выявляет скрытую структуру. В русском же языке палиндром требует способности «видеть слово целиком», т. е. воспринимать его как целостный рисунок (глаз не движется линейно от буквы к букве, а вне времени охватывает слово целиком, также целиком должны охватываться и более пространные фразы—палиндромы, состоящие из нескольких слов). Таким образом, обратное чтение меняет семиотическую природу текста на противоположную.

Можно предположить, что, если, с одной стороны, чтение в обратном направлении активизирует механизмы функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, то, с другой стороны, на высших уровнях культуры оно связано с противопоставлением явного — тайному, профанного — сакральному и эзотерическому. Показательно использование палиндромов в заклинаниях, магических формулах, надписях на воротах и могилах, т. е. пограничных и магически активных местах культурного пространства — местах столкновения земных («нормальных») и инфернальных («обратных») сил. Одновременно эти же границы — места усиления семиотической активности.

Уместно вспомнить, что авторство известного латинского палиндрома епископ и поэт Сидоний Аполлинарий приписал самому дьяволу:

Signa te signa, temere me tangis et angis.
Roma tibi subito motibus ibit amor*.

---

* Крестись, крестись, того не зная, ты этим меня задеваешь и давишь. Рим, этими знаками-жестами ты внезапно призываешь к себе любовь (перевод Ю. М. Лотмана).

Отношение: писатель — читатель можно, в определенном смысле, уподобить двум направлениям чтения палиндрома. Прежде всего асимметрично их отношение к тексту. С точки зрения писателя, текст никогда не бывает окончен — писатель всегда склонен дорабатывать, доделывать. Он знает, что любая деталь текста — это лишь одна из возможных реализаций потенциальной парадигмы. Все можно изменить. Для читателя текст — отлитая структура, где все на своем — единственно возможном — месте, все несет смысл и ничто не может быть изменено. Автор воспринимает окончательный текст как последний черновик, а читатель — черновик как законченный текст. Читатель гиперструктурирует текст, он склонен сводить до минимума роль случайного в его структуре.

Но дело не только в этом. Читатель вносит в текст *свою* личность, *свою* культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским.

Между текстом и читателем (аудиторией) неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Понимание достигается единством кодирующих систем автора и аудитории, в самом элементарном случае — единством естественного языка и культурной традиции. Однако понятие культурной традиции может трактоваться и в наиболее узком, и в самом широком смысле. В конечной степени наличие для всех земных человеческих цивилизаций определенных универсалий[14] делает в принципе любой текст человеческой культуры в какой-либо степени переводимым на язык другой культуры, т. е. в какой-то мере понимаемым. Однако определенная степень понимания есть, одновременно, и степень непонимания. Можно обратить внимание на такой пример. Текстовый состав

[14] К ним можно, например, отнести семиотику «верха» и «низа», «правого» и «левого», изоморфизм тела и мира, дуализм живого и мертвого и т. д. Количество основных элементов, из которых строится картина мира, относительно невелико и имеет универсальный характер. Отличия возникают на уровне комбинаций.

различных культур неизбежно включает в себя определенный набор жанров, поскольку то, что текст принадлежит к определенному, читателю известному жанру, в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин) создает значительную кодовую экономию. Если понимать под жанрами самые общие группировки текстов, такие как сакральные/профанические, официально-государственные/индивидуально-бытовые, научные (тяготеющие к выражению на метаязыках)/художественные (тяготеющие к выражению на языках искусств) и т. д., то мы получим относительно единообразный набор. С этой точки зрения можно написать, например, историю науки или религии, романа или народной сказки. Однако в ценностной перспективе мы получим ряды совершенно иного состава. Каждая культура неизбежно включает дихотомию текстов высокой и низкой ценности. Крайним проявлением ее будет противопоставление того, что спасает, тому, что губит. Спасение может ожидаться от религии (которая будет противопоставляться в одном случае науке, в другом — искусству, в третьем — профанической государственности). «Спасителем» может оказаться наука или искусство, также в разнообразных противопоставлениях. И то, что автору представлялось гибельным, читателю может казаться включенным в «спасительное». Определив некоторую археологическую находку как игрушку, получатель информации еще не знает, отнестись ли к ней с презрением или восторгом. Вопрос будет решаться соотношением оценки мира ребенка в передающей и принимающей культурах.

Текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Они «прилаживаются» друг к другу. Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же — использует свою информационную гибкость для перестройки, приближающей его к миру текста. На этом полюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности.

Нельзя, однако, упускать из виду, что не только понимание, но и непонимание является необходимым и полезным условием коммуникации. Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный. Абсолютно понятный и понимающий собеседник был бы удобен, но не нужен, т. к. являлся бы механической копией моего «я» и от общения с ним мои сведения не увеличились бы, как от перекладывания кошелька из одного кармана в другой не возрастает сумма наличных денег. Не случайно ситуация диалога не стирает, а закрепляет, делает значимой индивидуальную специфику участников.

СИМВОЛ — «ГЕН СЮЖЕТА»

В 1834 г. в Петербурге была выставлена для обозрения картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». На Пушкина она произвела сильное впечатление. Он сделал попытку срисовать некоторые детали картины и тогда же набросал стихотворный отрывок:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый (страхом),
Под каменным дождем, (под воспаленным прахом),
Толпами, стар и млад, бежит из града вон
(III, 332).

Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины. Исследователь диагональных композиций, художник и теоретик искусства Н. Тарабукин писал: «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие». И далее: «Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне» (Тарабукин 1973, 474, 476).

Наблюдение Н. Тарабукина исключительно точно, и опрос информантов полностью подтвердил, что внимание зрителей картины, как правило, сосредоточивается именно на толпе. В этом отношении характерно мнение дворцового коменданта П. П. Мартынова, который, по словам современника, наблюдая картину, сказал: «Для меня лучше всего старикъ Помпей, котораго несутъ дѣти» (Нордштейн 1905, 256). Мартынов был, по словам Пушкина, «дурак» и «скотина» (Пушкин XII, 336), а его вы-

сказывание приводится как анекдотический пример невежества в римской истории. Однако для нас оно, в данном случае, — мнение наивного, неискушенного зрителя, внимание которого приковали крупные фигуры на переднем плане.

Сопоставление «Медного всадника» и «Последнего дня Помпеи» позволяет сделать одно существенное наблюдение над поэтикой Пушкина. И поэтика Буало, и поэтика немецких романтиков, и эстетика немецкой классической философии исходили из представления, что в сознании художника первично дана словесно формулируемая мысль, которая потом облекается в образ, являющийся ее чувственным выражением. Даже для объективно-идеалистической эстетики, считавшей идею высшей, надчеловеческой реальностью, художник, бессознательно рисующий действительность, объективно давал темной и несознавшей себя идее ясное инобытие. Таким образом, и здесь образ был как бы упаковкой, скрывающей некоторую, единственно верную его словесную (т. е. рациональную) интерпретацию. Подход к творчеству Пушкина с таких позиций и порождает длящиеся долгие годы споры, например, о том, что означает в «Медном всаднике» наводнение и как следует интерпретировать образ памятника.

Пушкинская смысловая парадигма образуется не словами, а образами—моделями, имеющими синкретическое словесно-зрительное бытие, противоречивая природа которого подразумевает возможность не просто разных, а дополнительных (в смысле Н. Бора, т. е. одинаково адекватно интерпретирующих и, одновременно, взаимоисключающих) прочтений. Причем интерпретация одного из узлов пушкинской структуры автоматически определяла и соответственную ему конкретизацию всего ряда. Поэтому бесполезным является спор о том или ином понимании символического значения тех или иных *изолированно рассматриваемых* образов «Медного всадника».

Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоцииро-

ваться со стихийным катастрофическим взрывом. Второй член отличался от него дифференциальными признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации, как «сознательное» от противности «бессознательному». Третий член отличается от первого как личное от безличного. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации.

Так, в наброске «Недвижный страж дремал на царственном пороге» Пушкина читаем:

Давно ль народы мира
Паденье славили Великого Кумира <...>
(II, 310).

Павший кумир — феодальный порядок «ветхой Европы». Соответственно интерпретируется и образ стихии. Ср. в X гл. «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиринеи —
Волкан Неаполя пылал <...>[15]
(VI, 523).

Один и тот же образ-модель облекался с поразительной устойчивостью в одни и те же слова:

Содро́гнулась земля,
Столпы шатаются <...>

Земля шатается <...>

Земля содрогнулась — шатнул[ся] (?) град
(III, 946) —

[15] Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия; рисунок воспроизведен в: Пушкин 1962, 135.

в вариантах «Везувий зев открыл...»;

Шаталась Австрия, Неаполь восставал
(II, 311) –

в «Недвижный страж дремал на царственном пороге...». Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен был включать торжество «кумира»

И делу своему Владыка сам дивился
(II, 310).

Образ железной стопы, поправшей мятеж, намечает за плечами Александра I фигуру фальконетовского памятника Петру. Однако появление тени Наполеона, вероятно, подразумевало предвещание будущего торжества стихии:

<...> миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал
(II, 216).

Возможность расчленения «кумира» на Александра I (или вообще живого носителя комплексной образности этого члена структуры) и Медного всадника (статую) намечена уже в загадочном (и, может быть, совсем не таком шуточном) стихотворении «Брови царь нахмуря...»:

Брови царь нахмуря,
Говорил: «Вчера
Повалила буря
Памятник Петра»
(II, 430)[16]

[16] Возможность такого раздвоения заложена в пушкинском понимании образа статуи как явления, двойственного по своей природе. Ср.:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!...
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть
(VII, 153).

Ср. также Jakobson 1975, 32—44.

Однако соотнесенность членов парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани. Так, если в стихии подчеркивалась разрушительность, то противочлен мог получать функцию созидательности; иррационализм «бессмысленной и беспощадной» стихии акцентировал момент сознательности[17]. Одновременно в варианте начала 1820-х гг. «кумиры» были пассивны, носителем действия был «волкан». В сознании, стоящем за «Медным всадником», это столкновение двух сил, равных по своим возможностям. А это связывается с активизацией третьего члена — человеческой личности и ее судьбы в борении этих сил. При этом еще раз следует подчеркнуть, что и в «Медном всаднике» столкновение образов-моделей отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое «равнение», допускающее любую смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение членов парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам «в образах» истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и *без остатка поддающуюся конечной формулировке* мысль.

Смысл пушкинского понимания этого, важнейшего для него конфликта истории нам станет понятнее, если мы исследуем все реализации и сложные трансформации отмеченной нами парадигмы во всех известных нам текстах Пушкина. С этой точки зрения, особое значение приобретает не только образ бурана, открывающий сюжетный конфликт «Капитанской дочки» («Ну барин», — закричал ямщик, — «беда: буран!» (VIII, 287), но и то, что Пугачев одновременно и появляется из бурана, и спасает

[17] Поскольку движение декабристов никогда не выступало в сознании Пушкина как стихийное, истолкование наводнения в «Медном всаднике» как намек на 14 декабря несостоятельно.

из бурана Гринева[18]. Соответственно в повести он связывается то с первым («стихийным»), то с третьим («человеческим») членами парадигмы. Расщепление второго члена на дополнительные (т. е. совместимо-несовместимые) функции приводит в «Медном всаднике» к чрезвычайному усложнению образа Петра: Петр вступления, Петр в антитезе наводнению, Петр в антитезе Евгению — совершенно разные и несовместимые, казалось бы, фигуры, соответственно трансформирующие всю парадигму. Однако все они занимают в ней одно и то же структурное место, образуя микропарадигму и, в этом отношении, отождествляясь.

Таким образом, существенно, чтобы сохранился треугольник, представленный бунтом стихий, статуей и человеком. Далее возможны различные интерпретации при проекции этих образов в область понятий. Возможна чисто мифологическая проекция: вода (= огонь) — обработанный камень — человек. Второй член, однако, может истолковываться исторически: культура, *ratio*, власть, город, законы истории. Тогда первый член будет трансформироваться в понятия «природа», «бессознательная сти-

---

[18] Фактически, Пугачев как мужицкий царь, альтернативный Екатерине II глава государства, вовлечен и во второй семантический центр триады. Следует подчеркнуть, что каждой из названных структурных позиций присуща своя поэзия: поэзия стихийного размаха — в первом случае, одическая поэзия «кумиров» — во втором, поэзия Дома и домашнего очага — в третьем. Однако в каждом конкретном случае признак поэтичности может быть акцентирован или оставаться невыделенным. Подчеркнутая поэзия стихийности в образе Пугачева делает эту позицию для него доминирующей. В образе Екатерины, совмещающем вторую и третью позиции, поэтизация почти отсутствует. Пушкин виртуозно владеет поэтическими возможностями всех трех позиций и часто строит конфликт на их столкновении. Так, в «Пире во время чумы» поэзия стихии (чумы, которая приравнивается бою, урагану и буре) сталкивается с поэзией разрушенного очага и суровой поэзией долга. Игра совпадением—несовпадением структурных позиций и присущих им поэтических ореолов создает огромные смысловые возможности. Так, «домашние» интонации царя (Александра I) в «Медном всаднике» в сопоставлении с домашними же интонациями в описании Евгения и одической стилистикой Петра I создают впечатление «царственного бессилия».

хия», «бунт», «степь», «стихийное сопротивление законам истории». Но это же может быть противопоставлением «дикой вольности» и «мертвой неволи». Столь же сложными будут отношения первого и второго членов парадигмы с третьим, в котором может актуализироваться то, что Гоголь называл «бедным богатством» простого человека, право на жизнь и счастье которого противостоит и буйству разбушевавшихся стихий, и «скуке, холоду и граниту», «железной воле» и бесчеловечному разуму, но в котором может просвечивать и мелкий эгоизм, превращающий Лизу из «Пиковой дамы», в конечном итоге, в заводную куклу, повторяющую чужой путь. Однако ни одна из этих возможностей никогда у Пушкина не выступает как единственная. Парадигма дана во всех своих потенциально возможных проявлениях. И именно несовместимость этих проявлений друг с другом придает образам глубину незаконченности, возможность отвечать не только на вопросы современников Пушкина, но и на будущие вопросы потомков.

Подключение к исследуемой системе противопоставлений из других важнейших для Пушкина оппозиций: живое — мертвое, человеческое — бесчеловечное, подвижное — неподвижное в самых различных сочетаниях[19] и, наконец, скользящая возможность перемещения автор-

[19] Кроме «естественного» сочетания: «живое—движущееся—человечное», возможно и перверсное: «мертвое—движущееся—бесчеловечное». Приобретая образ «движущегося мертвеца», второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получают простые «человеческие» идеалы третьего члена парадигмы. Таким образом, одна и та же фигура (например, Петр в «Медном всаднике») может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой — иррационального начала. А то или иное реальное историческое движение — размещаться в первой и третьей позициях (ср. образ Архипа в «Дубровском» и слова из письма Пушкину его приятеля Н. М. Коншина (Пушкин XIV, 216). Коншин увидел в этом лишь то, что в народе «не видно ни искры здравого смысла» (там же). Для Пушкина же раскрывалась глубокая противоречивость реальных исторических сил, «уловить» которые можно лишь с помощью той предельно гибкой модели, которую способно построить подлинное искусство.

ской точки зрения также умножали возможности интерпретаций и их оценок, вводя аксиологический критерий. Достаточно представить себе Пушкина, смотрящего на празднике Лицейской годовщины 19 октября 1828 г., как тот же Яковлев — «паяс», который очень похоже изображал петербургское наводнение, «представлял восковую персону» (Пушкин 1935, 734)[20], т. е. движущуюся статую Петра, чтобы понять возможность очень сложных распределений комического и трагического в пределах данной парадигмы.

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определяла не только жизненность его художественных созданий, но и глубину его мысли, до сих пор позволяющую видеть в нем не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

Так называемые «маленькие трагедии» принадлежат к вершинам пушкинского творчества 1830-х гг. и не случайно неоднократно привлекали внимание исследователей. В настоящей работе в нашу задачу не входит всестороннее их рассмотрение. Цель наша значительно более скромная: ввести в мир пушкинской реалистической символики еще один образ. Еще в середине 1930-х гг. в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Р. О. Якобсон писал:

> В многообразной символике поэтического произведения мы находим определенную постоянную организованность, цементирующие элементы, которые и являются носителями единства в многостороннем творчестве поэта и которые придают его произведениям печать индивидуальности. Эти элементы вводят целостную индивидуальную *мифологию* <курсив Р. О. Якобсона. — *Ю. Л.*> поэта в разнообразную неразбериху часто отклоняющихся и ускользающих поэтических мотивов (Jakobson 1975, 1).

---

[20] Соотношение «представлений» Яковлева с замыслом «Медного всадника» кажется очевидным, однако не в том смысле, что Яковлев дал Пушкину своей игрой идею поэмы, а в противоположном: игра Яковлева получила для Пушкина смысл в свете созревающего замысла.

«Алфавит» символов того или иного поэта далеко не всегда индивидуален: он может черпать свою символику из арсенала эпохи, культурного направления, социального круга. Символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты. Индивидуальность художника проявляется не только в создании новых окказиональных символов (в символическом прочтении несимволического), но и в актуализации порой весьма архаических образов символического характера. Однако наиболее значима *система отношений*, которую поэт устанавливает *между* основополагающими образами-символами. Область значений символов всегда многозначна. Только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот «поэтический мир», который составляет особенность данного художника.

В реалистическом творчестве Пушкина система символов образует исключительно динамическую, гибкую структуру, порождающую удивительное богатство смыслов и, что особенно важно, их объемную многоплановость, почти адекватную многоплановости самой жизни. Описать всю систему пушкинской символики было бы для нас задачей непосильной, как по объему настоящей работы, так и по сложности самой проблемы. Однако «Маленькие трагедии» дают возможность ввести некоторые дополнительные символы и понаблюдать их связь с уже описанной структурой.

Смысловой центр «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы» образуется мотивом, который можно было бы определить как «гибельный пир»[21]. Во всех трех сюжетах пир связывается со смер-

[21] Если вспомнить монолог Варона перед сундуками с золотом:

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру <...>
(VII, 112) —

то и «Скупой рыцарь» может быть включен в этот ряд.

тью: пир с гостем—статуей, пир—убийство и пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращенный характер: он кощунственен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми. Мотив страшного пира архаичен, достаточно указать на пир Атрея. Но у Пушкина он получает особый смысл в связи с тем, что символ пира исключительно существенен для всего его творчества.

Пир в его основном значении в творчестве Пушкина, прежде всего, имеет положительное звучание. Тема пира — это тема дружбы:

Бог помочь вам, друзья мои,
В заботах жизни, царской службы,
И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!
(III, 80).

Вчера, друзей моих оставя пир ночной <...>
(II, 82)

<...> И с побежденными садились
За дружелюбные пиры.
(IV, 16).

Пир — соединение людей в братский круг. Праздничный стол, веселье и братство устойчиво ассоциируются со свободой. Веселье — признак вольности, а скука, тоска — порождения рабства.

Как вольность, весел их ночлег
(IV, 179);

<...> привыкшая к веселой <...> воле
(IV, 408);

Теперь он вольный житель мира,
И солнце весело над ним
Полуденной красою блещет
(IV, 183).

Тройная связь: пир—веселье—свобода раскрывает первый и основной пласт этого символа:

Я люблю вечерний пир,
Где Веселье председатель,
А Свобода, мой кумир,
За столом законодатель <...>
(II, 100).

Отсюда добавочный признак — кольца, круга: круга друзей, братьев, товарищей. Это делает символ пира активным не только в дружеской, по и в политической лирике Пушкина: идея борьбы, единомыслия, политического союза связывается с вином, весельем и дружескими спорами. Одновременно надо иметь в виду, что пир — причастие, совместное вкушение вина и хлеба — древний символ нерушимой связи, жертвенного союза. Отсюда объединение пира и эвхаристии («Послание В. Л. Давыдову»). Одновременно пир наделяется вакхическими признаками разгула, энергии, льющейся через край.

Своеобразным сгустком основных элементов пира в поэзии Пушкина является «Вакхическая песня», в первом же стихе называющая тему радости, причем церковнославянские формы «веселие» и «глас» придают ей торжественное, почти ритуальное звучание. Торжественная мажорность пронизывает стихотворение. Только первый стих заключает вопросительную интонацию. Строка говорит о наступившей минуте молчания и содержит слово с семантикой тишины и, может быть, печали: «смолкнул». Все остальное стихотворение противопоставлено первой строчке и наполнено ликующей, радостной лексикой. Обилие восклицательных интонаций сочетается с повелительными формами глаголов. В индикативе дан только глагол в первом стихе. Все остальные глаголы: «наливайте», «бросайте», «подымем», «раздайтесь» — императивы. «Да здравствуют» как церковнославянизм также выражает семантику повеления (юссив, *jussivus* — латинской грамматики, типа *abeat* — «пусть уйдет»).

Это придает тексту волевое звучание. Основной символический смысл стихотворения — победа света над тьмой. Это прежде всего относится к внетекстовой ситуации, моменту исполнения песни. «Вакхическая песня» — ритуальный гимн в честь солнца, исполняемый в конце ночного пира, в момент солнечного восхода[22].

Тема ступенчато раскрывает символику образа пира:

— вакхическое веселье,
— любовь,
— вино,
— двойной образ кольца: заветные кольца, брошенные в круглые стаканы и круг содвинутых дружных бокалов («звонкое дно» также дает образ круга)[23],
— музы и разум,
— солнце.

Сравнение солнца с разумом, «солнцем бессмертным ума», и противопоставление его лампаде «ложной мудрости», эпитет «солнце святое» придает образу предельно обобщенный, а не только астральный смысл (значение круга как древнейшего солярного знака повторяется и тут).

Сложность символа проявляется в том, что пир как воплощение дружбы не исключает сочетания: «шум пиров и буйных споров», поклонение Разуму и даже ритуальное ему служение не запрещает «безумной резвости пиров». Ни разум, ни Поэзия не враждебны безумству пиршественного веселья.

---

[22] Высказывавшуюся в научной литературе гипотезу о масонской природе «Вакхической песни» следует отбросить как совершенно несостоятельную. Здравица в честь любви и тост за «нежных дев» и «юных жен» абсолютно невозможны в «столовой» поэзии масонов. Наличие, якобы, масонского обряда бросания колец в бокалы нигде не зафиксировано и является вымыслом. Смысл же бросания колец в вино совсем иной: когда провозглашается тост за любовь, то влюбленные громко именуют своих дам. Но скромный любовник может выпить молча, опустив в чашу с вином «заветное», то есть тайно полученное, кольцо, чтобы, выпив до дна, прикоснуться к нему губами.

[23] Ср.: <...> Венки пиров и чаши круговые <...>
(II, 145).

<...> Молись и Вакху и любви
И черни презирай ревнивое роптанье;
Она не ведает, что дружно можно жить
С Киферой, с портиком, и с книгой, и с бокалом;
Что ум высокий можно скрыть
Безумной шалости под легким покрывалом
(II, 27).

Я Музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,
Грозы полуночных дозоров[24];
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары <...>
(VI, 166).

Другое значение пира связано с избытком какого-либо признака: «пир воображенья», «пир младых затей».

Третье значение восходит к фольклорному «битва—пир», хотя до Пушкина имеет уже значительную литературную традицию. Не случайно это значение присутствует в ранних лицейских стихах[25].

Совершенно особняком стоит выражение в «Андрее Шенье»:

Заутра казнь, привычный пир народу
(II, 397).

Оно уже как бы предвещает семантику страшных пиров, которые и привлекают наше внимание. В содержащей

---

[24] Характерна ремарка Вяземского на этот стих: «Вѣроятно у Пушкина было: *полночныхъ заговоровъ* <...>» (Барсуков 1887, 578); сохранившиеся рукописи не подтверждают этого чтения, однако, оно не противоречит духу строфы и должно учитываться. Связь символики пира и свободолюбивого заговора подтверждается другими текстами.

[25] «Летят на грозный пир; мечам добычи ищут <...>» («Воспоминания в Царском селе» — I, 81); «<...> Войны кровавый пир» («Батюшкову» — I, 144) и «<...> Тебя зовет кровавый пир <...>» в «Руслане и Людмиле» (IV, 80). Позже такое употребление встречается только раз.

ряд интересных мыслей, но крайне субъективной статье И. Л. Панкратовой и В. Е. Хализева (Панкратова, Хализев 1982, 53—66)[26], посвященной «Пиру во время чумы», авторы, исходя из концепции «грешного» молодого Пушкина и зрелого, доминирующим чувством которого является раскаяние, относят поэзию пиров к грехам молодости поэта. Развитие Пушкина представляется им выразимым в такой формуле: «В 1835 году прозвучали слова „Странника"[27]: „Я вижу свет", которые, по мнению исследователей, подытожили «нравственную эволюцию Пушкина» (там же, 64). Исходя из такой методики, следует полагать, что стихи: «Земля недвижна. Неба своды / Творец, поддержаны тобой» — выражают космогонические представления самого Пушкина.

Анализ текстов (не субъективно-выборочный, а исчерпывающий) (см. Shaw 1984, 764—765) приводит к иному выводу: образ пира в прямом значении этого символа присутствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный (ср. «Пир Петра Великого», стихотворение, которым Пушкин открыл «Современник», подчеркнув программное значение этого текста). Страшные образы извращенного пира активны *именно на этом фоне*. Смысл их подчеркивается сознанием их особенности и аномальности. Приписываемое Пушкину раскаяние в идеале пира как такового совершенно искажает смысловую перспективу.

Пир — это образ, который символически выражает союз, единение, веселое братское слияние. Но возможно ли единение и слияние жизни и смерти? А именно эти силы разыгрывают свои партии в маленьких трагедиях. Правда, в таком обобщенном виде эти конфликты видят-

---

[26] Подзаголовок статьи: «Опыт прочтения „Пира во время чумы" А. С. Пушкина» – свидетельствует, что авторы стремятся не столько проанализировать произведение Пушкина, сколько описать с в о е его прочтение. Отказать им в этом праве, конечно, невозможно.

[27] Имеется в виду подражание Бениану, в котором Достоевский чутко уловил душу «северного протестантизма, английского ересиарха», безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреоборимым стремлением и со всем безудержьем мистического мечтания.

ся при самом глубинном их формулировании. Близко к сюжетной поверхности они разыгрываются между знакомой нам триадой символов (стихия — закономерность — человек). Наконец на самой сюжетной поверхности они воплощаются в конкретно-исторические и культурно-эпохальные образы. При этом каждый из предшествующих уровней не автоматически и без остатка выражается на языке последующего, а играет с ним, неоднозначно и лишь до известной степени выражая себя на принципиально ином языке другого уровня.

В маленьких трагедиях основные символы пушкинского художественного мира 1830-х гг. получают специфическую интерпретацию: сталкиваются вещи, идеи и люди. Причем эти столкновения имеют не только экстремальный характер, но и протекают в чудовищно извращенных формах. Мир маленьких трагедий — мир сдвинутый, находящийся на изломе (это тонко почувствовал Г. А. Гуковский, хотя со многими аспектами его анализа трудно согласиться), в котором каждое явление приобретает несвойственные ему черты: неподвижное движется, любовь торжествует на гробах, тонкое эстетическое чувство логически приводит к убийству, а пиры оказываются пирами смерти. Но именно разрушение нормы создает образ необходимой, хотя и нереализованной нормы.

Потребность гармонии, вера в ее возможность и естественность составляют смысловой фон этих трагических историй, которые странным образом оставляют у читателя впечатление глубочайшего художественного здоровья, хотя рисуют картины болезненные и извращенные.

В «Скупом рыцаре» вещи вытесняют людей. Противоестественный пир, в котором как братья участвуют Барон и его сундуки с золотом, закономерно дополняется враждой отца и сына и их взаимной готовностью к убийству друг друга. Деньги одушевляются. Они «слуги», «друзья» или «господа». Но прежде всего они — боги[28]. И именно в

[28] Р. О. Якобсон полагал, что выражение «как боги спят в глубоких небесах» в устах средневекового рыцаря и христианина

обществе этих друзей-богов Барон решил «себе сегодня пир устроить». Г. А. Гуковский отметил черты рыцарской психологии в словах Альбера о графе Делорже:

<...> он не в убытке;
Его нагрудник цел венецианской,
А грудь своя: гроша ему не стоит;
Другой себе не станет покупать
(VII, 101).

Однако в этом высказывании бросается в глаза и другое: под властью денег живое и неживое поменялись местами. Ценностью обладает мертвое, искусственно сделанное и подлежащее обмену, а живое, природное и неотчуждаемое выглядит обесцененным. Как писал о таком извращенном мире еще Симеон Полоцкий:

Художничее дѣло во чести хранится,
а лице естественно не честно творится <...>
(Симеон Полоцкий 1953, 21).

Все человеческие связи разорваны — место людей заступили вещи: золото, сундуки, ключи.

В «Скупом рыцаре» пир Барона состоялся, но другой пир, на котором Альбер должен был бы отравить отца, лишь упомянут. Этот пир произойдет в «Моцарте и Сальери», связывая «рифмой положения» эти две столь различные в остальном пьесы в единую «монтажную фразу».

Г. А. Гуковский убедительно показал, что конфликт «Моцарта и Сальери» не в зависти бездарности к таланту. Сальери — великий композитор, преданный искусству и чувствующий его не хуже Моцарта. Верный концепции реализма как демонстрации социально-исторической детер-

представляет анахронизм. Однако наличие прямых текстовых параллелей показывает, что Пушкин вложил в уста Барона фразеологию, почерпнутую из эпикурейской философии французских либертинцев, заменив, однако, культ наслаждения культом денег (см. Лотман 1983, 75—81).

минированности человека, Г. А. Гуковский видит смысл пьесы Пушкина в показе торжества исторически прогрессивных форм искусства над уходящими в прошлое и соответственно определяет Сальери как художника XVIII в., а Моцарта — как романтика:

> <...> на смену культурно-эстетическому комплексу, сковавшему Сальери, идет новая система мысли, творчества, бытия, создавшая Моцарта. Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в образе Сальери, как классицизм, или, точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина» (Гуковский 1957, 307)[29].

В концепции Г. А. Гуковского есть и фактическая уязвимость: то, что знает Пушкин о Сальери, не могло подсказать образ художника-классициста. Вопреки мнению исследователя, об этом, например, не говорит упоминание имени Бомарше (которое Пушкин связывал с началом революции), ни тем более, ссылка на «Тарара» — романтическую революционную оперу, одну из популярнейших в 1790-е гг., в которой для прославления тираноубийства на сцене появлялись духи, гении, тени героев (Карамзин назвал пьесу «странной»).

Но дело не только в этом. Смена культурных эпох может объяснить рождение зависти. Но ведь Сальери не просто завидует — он убивает.

Пушкин не только показывает психологию зависти, но и с поразительным мастерством рисует механизм зарождения убийства. Считать же, что классицизм в момент своего исторического завершения порождал психо-

---

[29] Характерно, что Г. А. Гуковский говорит о системе, с о з д а в ш е й Моцарта, а не с о з д а н н о й им. Человек выступает у него как пассивный «продукт» среды и эпохи. Проблема активности человека и его воздействия на мир снята как «романтическая». Столь же характерна оговорка: «если не опасаться сузить смысл». Следовательно, автор понимает возможность такой опасности, но не может ее избежать. Концепция Г. А. Гуковского таит в себе много справедливого и, в свое время, была новым словом, но она, действительно, «сужает» Пушкина.

логию убийства, было бы столь же странно, как и приписывать такие представления Пушкину.

Проследим путь Сальери к убийству

Сальери — прирожденный музыкант («Родился я с любовию к искусству <...>»). С раннего детства он посвятил себя музыке. Его отношение к творчеству — самоотреченное служение. Постоянно цитируются слова Сальери:

<...> Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.
(VII, 123).

В них настолько привыкли видеть декларацию сухого рационализма в искусстве, что о подлинном смысле их в контексте всего монолога как-то не принято задумываться. Между тем, непосредственно вслед за ними идут слова:

Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты
(VII, 123; курсив мой. — *Ю. Л.*).

Сальери совсем не противник вдохновенного творчества, не враг «творческой мечты». Он только с суровым самоограничением считает, что право на вдохновенное творчество завоевывается длительным искусом, служением, открывающим доступ в круг посвященных творцов. Такой взгляд скорее напоминает о рыцарском ордене, чем об академии математиков. Ни идея служения искусству, ни трудный искус овладения мастерством не были чужды теории романтизма. Так, Вакенродер, для которого Дюрер был идеалом, писал, что последний, «соединяя душу съ совершенствомъ механизма» (Вакенродер 1926, 241), занимался «<...> живописью с несравненно большей серьезностью, важностью и достоинством, чем эти изящные художники наших дней <...>» (Вакенродер 1980а, 74). Эти слова вполне можно представить себе в устах пушкинского Сальери.

Сальери усвоил средневековое жреческое отношение к искусству. Это не только долг и служение, связанное с самоотречением, но и своеобразная благодать, которая нисходит на достойных. Как благодать выше жреца, так искусство выше художника. И эти слова не шокировали бы романтика, писавшего: «Слава искусству, но не художнику: онъ — одно слабое его орудіе» (Вакенродер 1826, 233).

Вот с этого момента и начинается роковое движение Сальери к преступлению. Пушкин берет самую благородную из абстрактных идей, самую, по существу своему, гуманистическую — идею искусства — и показывает, что поставленная выше человека, превращенная в самоцельную отвлеченность, она может сделаться орудием человекоубийства. Поставя человеческое искусство выше человека, Сальери уже легко может сделать следующий шаг, убедив себя в том, что человек и его жизнь могут быть принесены в жертву этому фетишу.

Мысль, оторванная от своего человеческого содержания, превращается в цепь софизмов. Говоря об образе Анджело в «Мера за меру» Шекспира, Пушкин писал: «<...> он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными, увлекательными софизмами <...>» (XII, 160). Так мысль застывает, облекается в броню мнимых истин, каменеет, то есть делается мертвой. Камень восстает на человека, абстракция покушается на жизнь.

Первый шаг к убийству — утверждение, что убийца — лишь исполнитель чьей-то высшей воли и личной ответственности не несет: «Я избран», «не могу противиться я доле/Судьбе моей». Далее делается самый решительный шаг: «убить» табуируется, оно заменяется эвфемизмом «остановить»:

<...> я избран, чтоб его
Остановить <...>
(VII, 128).

Самое трудное в преступном деянии — это научиться благопристойному его наименованию, овладеть лексиконом убийц. Даже говоря с самим собой, Сальери не хочет именовать вещи прямо: речь идет лишь о невинном действии — надо «остановить». При этом еще один важный ход софизма: агрессивной стороной изображается Моцарт, «жрецы, служители музыки» — лишь обороняющиеся жертвы. Это также существенно в софистике убийства: жертва изображается как сильный и опасный атакующий враг, а убийца — как обороняющаяся жертва.

И наконец решающее:

> Что пользы, если Моцарт будет жив
> И новой высоты еще достигнет?
> Подымет ли он тем искусство?
>
> (VII, 128).

Право Моцарта (человека вообще) на жизнь оказывается определенным «пользой», которую он приносит прогрессу искусства. А судьей в этом вопросе призваны быть «жрецы, служители музыки». И если они решат, что для идеи искусства жизнь Моцарта бесполезна, то за ними право вынести ему смертный приговор.

Итак, абстрактная догма, даже благородная в своих исходных посылках, но поставленная выше живой и трепетной человеческой жизни, рассматривающая эту жизнь лишь как средство для своих высших целей, застывает, каменеет, обретает черты нечеловеческого «кумира» и превращается в орудие убийства.

Пир Моцарта в «Золотом льве», его последний пир, совершается не в обществе друга—музыканта, как думает Моцарт, а каменного гостя. Непосредственно на сюжетном уровне за столом сидят жизнелюбивый и ребячливый человек, именно человек, а не музыкант (эпизоды со слепым скрипачом, упоминание об игре на полу с ребенком рисуют принципиально не жреческий, а человеческий образ) и тот, кто — тонкий ценитель и знаток музыки — сам о себе говорит: «Мало жизнь люблю», человек и

принцип. Но тень рокового пира уже в первом разговоре Моцарта и Сальери:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе:
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой[30], или с другом — хоть с тобой[31] —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
(VII, 126–127).

Предсказано появление Командора. Но острота ситуации состоит в том, что друг *и есть Командор*. Моцарт, считая, что гений и злодейство несовместимы, думает, что пирует с гением, т. е. *с человеком*. На самом же деле за столом с ним сидит камень, «виденье гробовое».

Второе упоминание — слова Моцарта, которому кажется, что черный человек, заказавший Реквием, «с нами сам-третий / Сидит».

Третье упоминание — имя Бомарше, сорвавшееся с уст Сальери. Клевета или действительность, но слава отравителя преследовала Бомарше при жизни и пятнала его имя за гробом. Так символ пира и мотив борьбы человека и камня подводят к решительному моменту — убийству.

Сталкиваются два мира: нормальный, человеческий мир Моцарта, утверждающий связь искусства с человечностью, игрой, беспечностью, простой жизнью и творчеством, ищущим ненайденное, и перверсный мир Сальери, где убийство именуется долгом («тяжкий совершил я долг»), яд — «даром любви», а отравленное вино — «чашей дружбы», где жизнь человека лишь средство, истина найдена и сформулирована и жрецы стоят на ее страже.

Фактическая победа достается второму миру, моральная — первому. Извращенность — закон мира Сальери, и противоестественное сочетание: «Пировал я с гостем нена-

[30] Донной Анной? — *Ю. Л.*
[31] Т. е. Сальери. — *Ю. Л.*

вистным» он использует как обыденное и нормальное. В «Каменном госте» эта атмосфера распространяется на всех героев и заполняет собой все пространство драмы. Естественная, человеческая, домашняя ребячливость Моцарта, простодушная доброта его гениальности превращается в Дон Гуане в злую страсть, которой для полноты ощущения необходимо присутствие смерти. Дон Гуан — тоже гений, но он уже не скажет, что гений и злодейство «две вещи несовместные». Моцарт — воплощенная естественность. Он показывает, что быть гениальным — норма человеческого существования. Дон Гуан — гений, рвущийся нарушать нормы, разрушать любые пределы именно потому, что они пределы.

Но если сдвиг авторской точки зрения раскрывает нечто новое в «человеческом» ряду (идет анализ личного начала в человеке: Моцарт раскрывал в человеческом гениальное. Дон Гуан в гениальном — страшное), то и мир «каменных» догм и принципов предстает в новом свете: как защитник идей верности, домашнего очага, семейной морали. Командор освещен иначе, чем гениальный завистник Сальери. Это приводит к тому, что в «Каменном госте» оба антагониста и, каждый по-своему, страшны и, каждый по-своему, привлекательны.

Образ Дон Гуана двоится: он хитрый соблазнитель, расчетливый циник, «развратник и мерзавец», как характеризует его Дон Карлос. Но он же Дон Кихот любви, и каждое слово лжи становится чудесным образом в его устах словом искренности и правды. Он каждую минуту настолько верит в то, что говорит, что речи его делаются истинными. Он враг влюбленных в него женщин («Сколько бедных женщин Вы погубили?»), но он же и величайший их друг. Даже обманывая, он говорит им то, что они сами втайне жаждут услышать, и для каждой из них любовь Дон Гуана и соблазн, и гибель, и торжество, и счастье.

Дон Гуан «развратный, бессовестный, безбожник» (см. Пушкин VII, 141), как его именует монах. Но его безбожие связано не с болезненной жаждой кощунства, а с безграничной смелостью, запрещающей признавать су-

ществование сил, способных внушить ему страх. Он появляется со словами «я никого в Мадриде не боюсь» и торжествует над страхом в свои последние мгновенья:

Дон Гуан.

О Боже! Дона Анна!

Статуя.

Брось ее, Все кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан,

Дон Гуан.

Я? нет. Я звал тебя и рад, что вижу

(VII, 171).

Он отказывается выполнить приказ статуи «бросить» Дону Анну и погибает с именем своей земной любви на устах. (Хитрый соблазн преобразился в страсть, о которой в Библии сказано: «<...> крѣпка, какъ смерть, любовь <...>», «Большія в<о>ды не могутъ потушить любви, и р<е>ки не зальютъ ея» (Песнь песней VIII, 6—7)). Безотчетная, безграничная смелость человека делает образ Дон Гуана обаятельным, разрушительность его страстей раскрывает страшную сторону человеческой личности.

Образ Командора также двоится, и это его отличает от Сальери. Он — Статуя, воплощенный принцип, «мертвый счастливец», «мраморный супруг» (Пушкин VII, 163). Но он и человек. Эта двойственность задана в известном монологе Дон Гуана:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес!...
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь став на цыпочки не мог бы руку
До своего он носу дотянуть

(VII, 153).

Контраст между импозантностью статуарного знака и физической зрелостью реального Дон Альвара давно уже сделался хрестоматийным примером. Но слова:

<...> а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...
(VII, 153)

восстанавливают соответствие между духовной сущностью покойного мужа Доны Анны и внешностью Статуи. И прижизненный Дон Альвар двоится. Он купил любовь Доны Анны:

<...> Мы были бедны. Дон Альвар богат
<...> мать моя
Велела мне дать руку Дон Альвару <...> —

ситуация Татьяны. Но он любил Дону Анну

Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил! —

и хранил бы ей верность и за гробом:

<...> Когда б он овдовел — он был бы верн
Супружеской любви
(VII, 164).

Неоднозначна и роль Статуи. Это и воплощенный безжалостный и бесчеловечный принцип Долга, отказывающий человеку в праве на земное счастье. Однако это же и нравственный суд и высшее возмездие нарушителю этических норм, вносящему в мир хаос и разрушение.

Но у Статуи есть еще один аспект. В «Моцарте и Сальери» не представлен третий существенный компонент пушкинской символики — образы стихии. Правда в пьесе чувствуется присутствие инфернальных сил, но его слышит только Моцарт — Сальери глух ко всему, кроме софизмов абстрактного разума. В «Каменном госте» вторжение потусторонних сил — один из основных мотивов пьесы. Нечто чуждое и человеку, и отвлеченным принципам культуры, долга и даже нравственности, нечто непонятное и внечеловеческое вторгается в судьбу Дон Гуана,

который, кощунственно смеясь над человеческими ценностями, затронул нечто страшное, в существование чего он даже и не верил. Емкий образ стихий позволял подстановку столь далеких значений, как, например, народный бунт и вторжение инфернальных сил (ср. метель в «Капитанской дочке» и в «Бесах») и вообще давал возможность вводить многоплановый и поддающийся многим интерпретациям компонент смысла. Дон Гуан пригласил «мраморного супруга» «придти попозже в дом супруги», но к Дон Гуану пришел не мертвый ревнивец, а некто более страшный. Дон Гуан выдержал и эту встречу.

Слияние символики каменного «кумира» и невыразимо-стихийного начала раскрывает в первом какие-то новые грани, отсутствовавшие в образе Сальери. А человек в его дон-гуанском варианте окажется в одиночестве, которое обнаружит и силу его характера, и неизбежность конечной гибели. В «Медном всаднике» «кумир» и стихия будут враждебно противопоставлены. Именно разнообразное комбинирование исходных смысловых групп позволяет Пушкину вскрывать многогранную сложность исторических и общественных конфликтов.

Инфернальный пир в присутствии смерти проходит в «Каменном госте» дважды: он как бы репетируется у Лауры, где Дон Альвар замещен его угрюмым братом, и у Доны Анны, куда командор является в образе Статуи. Цикл маленьких трагедий завершается пьесой, в которой образ пира становится смыслоорганизующим центром.

«Пир во время чумы» меньше всех других пьес цикла привлекал внимание исследователей, видимо, отчасти из-за его переводного характера. Между тем, значение этого произведения исключительно велико. Уже в «Каменном госте» действие происходит в особом, странном и страшном пространстве. Пушкин исключил обязательные для всех сюжетов с Дон-Жуаном сцены с обольщением крестьянки и другие побочные сюжеты. Отпали сцены в замке, деревне и т. п. Осталось кладбище и сцены с мертвецами и сверхъестественными появлениями. Кладбище —

место пребывания и Дон Гуана, и Командора. Отсюда они поочередно прибывают в дом Доны Анны. В «Пире во время чумы» кладбище становится уже одним из двух основных элементов пространства.

«Пир во время чумы» вводит нас в мир разрушенных и искаженных норм. Все действие развертывается, как в кривом зеркале в извращенном пространстве. Одним из основных пространственных символов позднего Пушкина является Дом. Это свое, родное и, вместе с тем, закрытое, защищенное пространство, пространство частной жизни, в котором осуществляется идеал независимости: «Щей горшок, да сам большой». Но это и место, где человек живет подлинной жизнью, здесь накапливается опыт национальной культуры, здесь (и эту мысль подхватит Лев Толстой) вершится подлинная, а не мнимая, внутренняя, а не внешняя жизнь народа. Это пространство — мир человеческой личности, мир, противостоящий и вторжению стихий, и всему, что рассматривает жизнь отдельного человека как недостойную внимания частность. Это и «обитель» «трудов и чистых нег», и «домишко ветхий», у порога которого найден был труп Евгения из «Медного всадника». Но это и центр и средоточие мирового порядка. Домашние боги — Пенаты, «советники Зевеса»:

<...> Живете ль вы в небесной глубине,
Иль, божества всевышние, всему
Причина вы, по мненью мудрецов,
И следуют торжественно за вами
Великой Зевс с супругой белоглавой
И мудрая богиня, дева силы,
Афинская Паллада, — вам хвала.
Примите гимн, таинственные силы!
(III, 192).

Именно здесь, в своем Доме, человек учится «науке первой» — «чтить самого себя» (III, 193). Последние слова Пушкин подчеркнул.

Дом — естественное пространство Пира. Но «Пир во время чумы» происходит на улице. Первая же ремарка гласит: «Улица. Накрытый стол». Уже это сочетание образует «соединение несоединимого». А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, возникает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостиной в фильме Бунюэля «Андалузский пес». Такие разломы художественного пространства в «Пире во время чумы» имеют глубокий смысл: действие происходит во «взбесившемся мире». Дома покинуты, в них не живут, заходить туда боятся. Домашняя же жизнь совершается на улице.

Дома́
У нас печальны — юность любит радость
(VII, 182).

Председатель говорит об ужасе

<...> той мертвой пустоты,
Которую в моем дому встречаю <...>
(VII, 182).

Пустота дома противостоит оживлению кладбища. В песне Мери:

<...> И селенье, как жилище
Погорелое, стоит, —
Тихо все — одно кладбище
Не пустеет, не молчит —

Поминутно мертвых носят <...>
(VII, 176).

Дому живых противопоставлены дома мертвых — «холодные, подземные жилища» (характерно оксюморное употребление для могилы слова «жилище»[32].

[32] Ср. каламбурное выражение в «Гробовщике»: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» (VIII, 90).

В пьесе три смысловых центра: участники пира, перверсное пространство которых — улица, превращенная в место пирования, священник, пространством которого является кладбище («Средь бледных лиц молюсь я на кладбище») и наполняющая весь мир пьесы Чума.

Чума выступает в ряду пушкинских образов стихий. Отметим принципиальную разницу двух ликов стихийного начала: когда стихия предстает в облике человеческой массы, неумолимость ее сочетается с милосердием (Архип, Пугачев). Когда же символ воплощается в стихийном бедствии — чуме или наводнении, вперед выступает его неумолимая беспощадность и бессмысленная разрушительность.

Чума создает обстановку общей смерти и этим выявляет глубоко скрытые свойства других участников ситуации.

Человеческий мир, жаждущий жизни, веселья и радости, отвечает Чуме тем, что принимает вызов. В оригинальной трагедии Вильсона в пире, особенно в поведении Молодого человека, значительно резче подчеркнут кощунственный, богоборческий момент. Пушкин приглушил его, хотя фраза Священника: «Безбожный пир, безбожные безумцы!» — намекает на этот оттенок. Веселье пира — бунт. Но бунт этот лишь косвенно направлен против Бога, основной его смысл — непризнание власти Чумы, бунт против Страха. Центром этой сюжетной линии является песнь Председателя — апология смелости. Веселье — против страха смерти. Пир во время чумы — поступок, равносильный «упоению в бою», храбрости мореплавателя «в разъяренном океане» или захваченного ураганом путешественника:

> Всё, всё, что гибелью грозит,
> Для сердца смертного таит
> Неизъяснимы наслажденья <...>
>
> (VII, 180).

«Гимн в честь чумы» Председателя часто сопоставлялся с «Героем», стихотворением, написанным в тот же

болдинский период и посвященным легенде о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе. В диалоге Поэта и Друга именно милосердие императора, который «хладно руку жмет чуме» (Пушкин III, 252) с тем, чтобы укрепить дух больных солдат, объявляется вершиной его славы:

Небесами
Клянусь: кто жизнию своей
Играл пред сумрачным недугом,
Чтоб ободрить угасший взор,
Клянусь, тот будет небу другом,
Каков бы ни был приговор
Земли слепой...

(III, 252)

Сопоставление это использовалось для осуждения Вальсингама:

> У Наполеона презрение к опасности великолепным образом слилось с состраданием к людям, „клейменным мощною чумой" <у Пушкина — «чумою». — *Ю. Л.*> <...>. За этот мужественный и милосердный поступок „он будет небу другом". Вальсингам же, сочинивший гимн, подобно Молодому человеку, видит лишь яму с ее ужасным тлением и слышит лишь отчетливый стук похоронной телеги» (Панкратова и Хализев 1982, 57).

Таким образом, в гимне Председателя авторы необъяснимым образом усматривают страх смерти.

Сопоставляя Вальсингама и Наполеона из стихотворения «Герой», надо иметь в виду, что смысловая позиция двух этих персонажей столь же различна, как Медного всадника и Евгения в «Медном всаднике». Наполеон — исторический деятель, «избранный», «на троне» (III, 251). Он — Власть, воплощение идеи государственности, представитель тех сил, которые без гуманного начала, делаются бичом человечества:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран...

(III, 253).

Вальсингам же не властелин, а человек. Он сам жертва Чумы, отнявшей у него мать и жену, а завтра, возможно, и жизнь. Сравнивать его надо не с Наполеоном, а с лежащими в госпитале солдатами. И проявленная им отвага, дерзкое неприятие власти болезни не вызывает у Пушкина осуждения.

Если Вальсингам представляет личность, то Священник — нравственный принцип. Он осуждает индивидуалистический бунт во имя нравственного долга. Однако, в отличие от Дон Гуана и Командора, Вальсингам и Священник имеют общего врага — Чуму. И «Пир во время чумы» — единственная из маленьких трагедий, которая не только не заканчивается гибелью одного (или обоих) антагонистов, а завершается их фактическим примирением — признанием права каждого идти своим путем в соответствии со своей природой и своей правдой. Пьеса погружена в атмосферу смерти, но ни один из ее персонажей не умирает. Более того, внимательное сопоставление текста Пушкина с английским[33] показывает почти текстуальную близость драмы Пушкина и отрывков из драматической поэмы Джона Вильсона «Чумной город». Но это только выделяет существенную разницу: Вильсон романтически любуется ужасами, чудовищный чумный город становится для него истинной картиной мира, а

[33] Оно было выполнено Н. В. Яковлевым в комментарии первого варианта VII тома академического полного собрания сочинений Пушкина (см. VII, 579—609). Говоря о немногочисленной литературе по «Пиру во время чумы», нельзя пройти мимо краткой, но яркой характеристики, данной Л. В. Пумпянским: «У Пушкина ясна реальная историческая обстановка: Реставрация; дерзкий вызов, который бросают народному горю политические победители дня, аристократы; священник, униженный обломок побежденной пуританской революции; столкновение утонченного индивидуализма с социальной моралью» (Пумпянский 1941, 398). Согласиться с этой концепцией, однако, нельзя, хотя бы потому, что чума угрожает пирующим в такой же мере, как и другим жителям. Поэтому разговор о вызове чужому горю остается беспредметным. Однако Л. В. Пумпянский со свойственной ему проницательностью поставил вопрос об отношении Пушкина к традиции европейского «вольнодумства».

стремление автора потрясти читателя страшными картинами делается центральной задачей его эстетики.

За «Пиром во время чумы», как и за всеми маленькими трагедиями Пушкина, возникает образ гармонической нормы жизни и человеческих отношений, образ того Пира любви и братства, свободы и милосердия, которые составляют для Пушкина скрытую сущность жизни.

Изучение аномальных конфликтов — путь к глубокому постижению нормы, за дисгармонией возникает скрытый образ гармонии.

*
* *

На ряде приведенных примеров мы видим, как символ выступает в роли сгущенной программы творческого процесса. Дальнейшее развитие сюжета — лишь развертывание некоторых скрытых в нем потенций. Это глубинное кодирующее устройство, своеобразный «текстовый ген». Однако то, что один и тот же исходный символ может развертываться в различные сюжеты и что сам процесс такого развертывания имеет необратимый и непредсказуемый характер, показывает, что творческий процесс асимметричен по своей природе. Пользуясь терминологией И. Пригожина, можно определить момент творческого вдохновения как сильно неравновесную ситуацию, исключающую однозначную предсказуемость развития.

СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Слово «символ» — одно из самых многозначных в системе семиотических наук. Выражение «символическое значение» широко употребляется как простой синоним знаковости. Когда контекстом подчеркивается конвенциональность отношений содержания и выражения, 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 классификации 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 подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационального мерцает сквозь выражение, и символ 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 значительный объект — лингво-семиотическая 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, об-

служивающие эти функции, упорно именуются 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 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, хра-

нившихся 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 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 др. семиотические образования из одного ее пласта 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 домини-

рующих 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 изменяемость.

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 вступить 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 век видел в том или ином человеке или литературном персонаже «представителя» (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы проявления бесконечного в конечном (ср. его реакцию на личность Клюева или Стенича; последняя отразилась в его статье «Русские дэнди»).

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. 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 (Баратынский «Наложница»), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптомология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптомологии — «медицинская семиотика»). Од-

нако 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 связана мысль о том или ином персонаже как «представителе». Сказать, что Рудин есть «п р е д с т а в и т е л ь „лишних людей“ в России», означает утверждать, что в своем лице он воплощает основные черты этой группы, и что по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в «Бесах» с и м в о л и з и р у ю т 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, что 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[34]) есть записи о том, как

[34] Иоанн Антонович (1740—1764) — русский император, годовалым младенцем свергнут Елизаветой в 1741 г. с престола; в 1756 г. заключен в крепость, где находился до самой гибели. Убит

Мирович уговаривает выросшего в 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!“» (Достоевский 1972—1990, IX: 113—114). Очевидно, что сюжет искушения призраком власти связывался в сознании Достоевского с символом: перенесение искушаемого искусителем на высокое место (гора, крыша храма; у Достоевского — чердак тюремной башни), показ мира, лежащего у ног. Для Достоевского евангельская символика развертывалась 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: офицеры, завтракающие под огнем горцев, с притворным равнодушием и внутренним напряжением слышат выстрел из пушки:

> — Вы где брали вино? — лениво спросил я Волхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — господи, приими 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 Волхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, — я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

во время попытки Мировича, возможно имевшей провокационный характер, возвести его на престол.

— 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 запишете, 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 XI, 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 обходится 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 ненасытимого чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, — одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе <...>

Этот взгляд глядел — точно задавал загадку

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

Вы потому не могли его любить, что слишком горды нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны — даже и не это: вы себялюбивы до — сумасшествия <...>

<...> это ведь очень хорошие чувства, только как-то всё тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!

(Достоевский 1972—1990, VII: 37; VIII: 37—38, 467; VII: 471, 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 из «Идиота»:

<...> 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 (там же, VIII: 328).

В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей «невыразимости». Отношение Достоевского к слову сложное. 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 третировать 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.

Не трудно 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
(Баратынский I: 184).

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции[35].

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 тем или иным имеющимся в его памя-

[35] 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 главы, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.

ти символом, а затем «проигрывает» 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 («Идиот») сразу же открыто (прямо назван в тексте 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 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» (Достоевский 1964, II: 104).

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 покушением на ребенка. В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й главе пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома.

А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики[36]. 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 другому (формально Гане, но намекается, что фактически генералу Епанчину), и сама история обольщения 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: «<...> кто изъ васъ безъ грѣха, первый брось на нее камень» и отказался осудить: «<...> Я не осуждая тебя <...>» (Иоанн VIII, 7, 11). На пересечении образов-символов «камелии» — Сусанны — жены грешницы рождается та свергнутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романных 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 вплелись в первую очередь разнообразные «символы жизни» (символически истолкованные факты реальности)[37]. Обращает

---

[36] См.: «С Т А Р Ц Ы , въ Писаніи именуются люди иногда не по старости лѣтъ своихъ <...>, но по-старшинству своего званія <...> » (Алексеев 1818—1819, IV: 162).

[37] 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 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» (Достоевский 1972—1990, XXI: 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 <...> (Тургенев 1929, 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...
>
> (Некрасов 1981—1985, IV: 49).

Засевший в памяти писателя яркий эпизод символизировался и начал проявлять типичные черты поведения символа в культуре: накапливать и организовать вокруг себя новый опыт, превращаясь в своеобразный конденсатор памяти, а затем развертываться в некоторое сюжетное множество, которое в дальнейшем автор комбинировал с другими сюжетными построениями, производя отбор.

на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее <...>» (Достоевский 1972—1990, XXI: 75).

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 богоборческой традиции романтизма героем бунта делался Демон, которому романтики придавали черты преувеличенного 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 ее земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т. е. интернационале.

Таким образом устанавливается цепочка: библейский текст[38] — картины Брейгеля — высказывание Маркса — памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной памяти.

---

[38] И сказали другъ другу: надѣлаем кирпичей, и обожжемъ огнемъ. И стали у нихъ кирпичи вмѣсто камней, а земляная смола вмѣсто извести.

И сказали они: построимъ себѣ городъ и башню, высотою до небесъ <...>

И сошелъ Господь посмотрѣть городъ и башню, которые строили сыны человѣческіе.

И сказалъ Господь: вотъ, одинъ народъ, и одинъ у всѣх языкъ; и вотъ, что́ начали они дѣлать, и не отстанутъ они от того, что́ задумали дѣлать;

сойдемъ же и смѣшаемъ тамъ языкъ нхъ, такъ чтобы одинъ не понималъ рѣчи другаго.

И разсѣялъ нх Господь оттуда по всей землѣ <...> (Бытие XI, 3—8).

Теперь мы можем пытаться 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 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.

Часть вторая

СЕМИОСФЕРА

СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО

Наши рассуждения до сих пор строились по общепринятой схеме: в основу клался отдельный изолированный коммуникационный акт, и исследовались возникающие при этом отношения между адресантом и адресатом. При таком подходе полагается, что изучение изолированного факта обнаруживает все основные черты семиозиса, которые можно в дальнейшем экстраполировать на более сложные семиотические процессы. Такой подход удовлетворяет известному третьему правилу «Рассуждения о методе» Декарта:

> <...> придерживаться определённого порядка мышления, начиная с предметов наиболее простых и наиболее легко познаваемых и восходя постепенно к познанию наиболее сложного <...> (Декарт 1950, 272).

Кроме того, это отвечает научной привычке, ведущей свое начало со времен Просвещения: строить «робинзонаду» — вычленять изолированный объект, придавая ему в дальнейшем значение общей модели.

Однако для того, чтобы такое вычленение было корректным, необходимо, чтобы изолированный факт позволял моделировать все свойства явления, на которое будут экстраполироваться выводы. В данном случае этого сказать нельзя. Устройство, состоящее из адресанта, адресата и связывающего их единственного канала, еще не будет работать. Для этого оно должно быть погружено в семиотическое пространство. Все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса. Таким образом семиотический опыт должен парадоксально предшествовать любому семиотическому акту. Если по аналогии с биосферой (В. И. Вернадский) выделить семиосферу, то станет очевидно, что это семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условие их существования и работы, в

определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними. В этом отношении язык есть функция, сгусток семиотического пространства, и границы между ними, столь четкие в грамматическом самоописании языка, в семиотической реальности представляются размытыми и полными переходных форм. Вне семиосферы нет ни коммуникации, ни языка. Конечно, и одноканальная структура есть реальность. Самодовлеющая одноканальная система — допустимый механизм для передачи предельно простых сигналов и вообще для реализации первой функции, но для задачи генерирования информации она решительно непригодна. Не случайно представить такую систему как искусственно созданную конструкцию можно, но в естественных условиях возникают работающие системы совсем другого типа. Уже то, что дуализм условных и изобразительных знаков (вернее, условности и изобразительности, в разных пропорциях присутствующих в тех или иных знаках) является универсалией человеческой культуры, может рассматриваться как наглядный пример того, что семиотический дуализм — минимальная форма организации работающей семиотической системы.

Бинарность и асимметрия являются обязательными законами построения реальной семиотической системы. Бинарность, однако, следует понимать как принцип, который реализуется как множественность, поскольку каждый из вновь образуемых языков в свою очередь подвергается раздроблению на основе бинарности. Во всякую живую культуру «встроен» механизм умножения ее языков (далее мы увидим, что параллельно работает противонаправленный механизм унификации языков). Так, например, мы постоянно являемся свидетелями количественного роста языков искусства. Особенно это заметно в культуре XX века и типологически сопоставляемых с нею культурах прошлого. В условиях, когда основная творческая активность перемещается в лагерь аудитории, актуальным становится лозунг: искусство есть все,

что мы воспринимаем как искусство. В начале XX столетия кино превратилось из ярмарочного увеселения в высокое искусство. Оно явилось не одно, но в сопровождении целого кортежа традиционных и вновь изобретенных зрелищ. Еще в XIX веке никто не стал бы всерьез рассматривать цирк, ярмарочные зрелища, народные игрушки, вывески, выкрики уличных торговцев как виды искусств. Сделавшись искусством, кинематограф сразу же разделился на кино игровое и документальное, фотографическое и мультипликационное со своей поэтикой каждое. А в настоящее время прибавилась еще оппозиция: кино/телевидение. Правда, одновременно с расширением ассортимента языков искусств происходит и его сужение: определенные искусства практически выбывают из активной обоймы. Так что не следует удивляться, если при более тщательном исследовании разнообразие семиотических средств внутри той или иной культуры окажется относительно константной величиной. Но существенно другое: состав языков, входящих в активное культурное поле, постоянно меняется, и еще большим изменениям подлежит аксиологическая оценка и иерархическое место входящих в него элементов.

Одновременно во всем пространстве семиозиса — от социальных, возрастных и проч. жаргонов до моды — также происходит постоянное обновление кодов. Таким образом, любой отдельный язык оказывается погруженным в некоторое семиотическое пространство, и только в силу взаимодействия с этим пространством он способен функционировать. Неразложимым работающим механизмом — единицей семиозиса — следует считать не отдельный язык, а все присущее данной культуре семиотическое пространство. Это пространство мы и определяем как с е м и о с ф е р у. Подобное наименование оправдано, поскольку, подобно биосфере, являющейся, с одной стороны, совокупностью и органическим единством живого вещества, по определению введшего это понятие академика В. И. Вернадского, а, с другой стороны, — условием

продолжения существования жизни, семиосфера — и результат, и условие развития культуры.

В. И. Вернадский писал, что все

> <...> сгущения жизни теснейшим образом между собою связаны. Одно не может существовать без другого. Эта связь между разными живыми пленками и сгущениями и неизменный их характер есть извечная черта механизма земной коры, проявлявшаяся в ней в течение всего геологического времени (Вернадский 1954—1960, V: 101).

С особенной определенностью эта мысль выражена в следующей формуле:

> <...> Биосфера — имеет совершенно определенное строение, определяющее *все без исключения в ней происходящее* <...> Человек, как он наблюдается в природе, как и все живые организмы, как всякое живое вещество, есть определенная *функция биосферы*, в определенном ее пространстве—времени (Вернадский 1975—1977, II: 32).

Еще в заметках 1892 г. Вернадский указал на интеллектуальную деятельность человека (человечества) как на продолжение космического конфликта жизни с косной материей:

> <...> закономерный характер сознательной работы народной жизни приводил многих к отрицанию влияния личности в истории, хотя, в сущности, мы видим во всей истории постоянную борьбу сознательных (т. е. „не естественных") укладов жизни против бессознательного строя мертвых законов природы, и в этом напряжении сознания вся красота исторических явлений, их оригинальное положение среди остальных природных процессов. Этим напряжением сознания может оцениваться историческая эпоха (Вернадский 1988, 292).

Семиосфера отличается неоднородностью. Заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непереводимости. Неоднородность определяется гетерогенностью и гетерофункциональностью языков. Таким образом, если мы, в порядке мысленного эксперимента, представим себе модель семиотического пространства, все языки которого возникли в один и тот же мо-

мент и под влиянием одинаковых импульсов, то все равно перед нами будет не одна кодирующая структура, а некоторое множество связанных, но различных систем. Например, мы строим модель семиотической структуры европейского романтизма, условно отграничивая его хронологические рамки. Даже внутри такого — полностью искусственного пространства мы не получим однородности, поскольку различная мера иконизма неизбежно будет создавать ситуацию условного соответствия, а не взаимнооднозначной семантической переводимости. Конечно, поэт-партизан 1812 г. Денис Давыдов мог сопоставлять тактику партизанской войны с романтической поэзией, когда требовал, чтобы начальником партизанского отряда не назначался

> <...> *методик* съ разчетливымъ разумомъ и со студеною душею <...>: Сіе исполненное поэзіи поприще требуетъ романтическаго воображенія, страсти къ приключеніямъ и не довольствуется сухою, прозаическою храбростію. — Это строфа Вайрона! (Давыдов 1822, 83).

Однако стоит просмотреть его снабженное планами и картами историко-тактическое исследование «Опыт теории партизанского действия», чтобы убедиться, что эта красивая метафора говорит лишь о сближении несопоставимого в контрастном сознании романтика. То, что единство различных языков устанавливается с помощью метафор, лучше всего говорит об их принципиальном различии.

Но ведь надо учитывать и то, что разные языки имеют различные периоды обращения: мода в одежде меняется со скоростью, несравнимой с периодом смены этапов литературного языка, а романтизм в танцах не синхронен романтизму в архитектуре. Таким образом, в то время как в одних участках семиосферы будет переживаться поэтика романтизма, другие могут уже далеко продвинуться в постромантическом направлении. Следовательно, даже эта искусственная модель не даст в строго синхронном срезе гомологической картины. Не случайно, когда пытаются дать синтетическую картину романтизма, характеризующую все виды искусств (а порой еще при-

бавляя другие области культуры), приходится решительно жертвовать хронологией. То же касается и барокко, и классицизма, и многих других «измов».

Однако, если говорить не об искусственных моделях, а о моделировании реального литературного (или шире — культурного) процесса, то придется признать, что продолжая наш пример — романтизм захватывает лишь определенный участок семиосферы, в которой продолжают существовать разнообразные традиционные структуры, порой восходящие к глубокой архаике. Кроме того, ни один из этапов развития не свободен от столкновения с текстами, извне поступающими со стороны культур, прежде вообще находившихся вне горизонта данной семиосферы. Эти вторжения — иногда отдельные тексты, а иногда целые культурные пласты — оказывают разнообразные возмущающие воздействия на внутренний строй «картины мира» данной культуры. Таким образом, на любом синхронном срезе семиосферы сталкиваются разные языки, разные этапы их развития, некоторые тексты оказываются погруженными в не соответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. 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 определенном 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. Особенно это заметно на традиционных моментах, доставшихся из прошлых состояний культуры. Эволюция культуры коренным образом отличается от биоло-

гической эволюции, и здесь слово «эволюция» часто служит плохую дезориентирующую службу.

Эволюционное развитие в биологии связано с вымиранием видов, отвергнутых естественным отбором. Живет лишь то, что синхронно исследователю. Аналогичное в чем-то положение в истории техники, где инструмент, вытесненный из употребления техническим прогрессом, находит убежище лишь в музее. Он превращается в мертвый экспонат. В истории искусства произведения, относящиеся к ушедшим в далекое прошлое эпохам культуры, продолжают активно участвовать в ее развитии как живые факторы. Произведение искусства может «умирать» и вновь возрождаться, быв устаревшим, сделаться современным или даже профетически указывающим на будущее. Здесь «работает» не последний временной срез, а вся толща текстов культуры. Стереотип истории литературы, построенной по эволюционистскому принципу, создавался под воздействием эволюционных концепций в естественных науках. В результате синхронным состоянием литературы в каком-либо году считается перечень произведений, *написанных* в этом году. Между тем, если создавать списки того, что *читалось* в том или ином году, картина, вероятно, была бы иной. И трудно сказать, какой из списков более характеризовал бы синхронное состояние культуры. Так, для Пушкина в 1824—1825 гг. наиболее актуальным писателем был Шекспир, Булгаков переживал Гоголя и Сервантеса как современных ему писателей, актуальность Достоевского ощущается в конце XX века не меньше, чем в конце XIX-го. По сути дела все, что содержится в актуальной памяти культуры, прямо или опосредованно включается в ее синхронию.

Структура семиосферы асимметрична. Это выражается в системе направленных токов внутренних переводов, которыми пронизана вся толща семиосферы. Перевод есть основной механизм сознания. Выражение некоторой сущности средствами другого языка — основа выявления природы этой сущности. А поскольку в большинстве слу-

чаев разные языки семиосферы семиотически асимметричны, т. е. не имеют взаимно однозначных смысловых соответствий, то вся семиосфера в целом может рассматриваться как генератор информации.

Асимметрия проявляется в соотношении: центр семиосферы — ее периферия. Центр семиосферы образуют наиболее развитые и структурно-организованные языки. В первую очередь, это — естественный язык данной культуры. Можно сказать, что, если ни один язык (в том числе и естественный) не может работать, не будучи погружен в семиосферу, то никакая семиосфера, как отмечал еще Эмиль Бенвенист, не может существовать без естественного языка как организующего стержня. Дело в том, что наряду со структурно организованными языками, в пространстве семиосферы теснятся частные языки, языки, способные обслуживать лишь отдельные функции культуры и языкоподобные полуоформленные образования, которые могут быть носителями семиозиса, если их включат в семиотический контекст. Это можно сравнить с тем, что камень или причудливо изогнутый древесный ствол может функционировать как произведение искусства, если его рассматривать как произведение искусства. Объект приобретает функцию, которую ему приписывают.

Для того, чтобы воспринимать всю эту массу конструкций как носителей семиотических значений, надо обладать «презумпцией семиотичности»: возможность значимых структур должна быть дана в сознании и в семиотической интуиции коллектива. Эти качества вырабатываются на основе пользования естественным языком. Так, например, зависимость, в ряде случаев, структуры «семьи богов» и других базисных элементов картины мира от грамматического строя языка представляется очевидной.

Высшей формой структурной организации семиотической системы является стадия самоописания. Сам процесс описания есть доведение структурной организации до конца. Как стадия создания грамматик, так и кодификация обычаев или юридических норм подымают описы-

ваемый объект на новую ступень организации. Поэтому самоописание системы есть последний этап в процессе ее самоорганизации. При этом система выигрывает в степени структурной организованности, но теряет те внутренние запасы неопределенности, с которыми связаны ее гибкость, способность к повышению информационной емкости и резерв динамического развития.

Необходимость этапа самоописания связана с угрозой излишнего разнообразия внутри семиосферы: система может потерять единство и определенность и «расползтись». Идет ли речь о лингвистических, политических или культурных аспектах, во всех случаях мы сталкиваемся со сходными механизмами: какой-то один участок семиосферы (как правило, входящий в ее ядерную структуру) в процессе самоописания — реального или идеального, это уже зависит от внутренней ориентации описания на настоящее или будущее, — создает свою грамматику. Затем делаются попытки распространить эти нормы на всю семиосферу. Частичная грамматика одного культурного диалекта становится метаязыком описания культуры как таковой. Так, диалект Флоренции делается в эпоху Ренессанса литературным языком Италии, юридические нормы Рима — законами всей империи, а этикет двора эпохи Людовика XIV — этикетом дворов всей Европы. Возникает литература норм и предписаний, в которой последующий историк видит реальную картину действительной жизни той или иной эпохи, ее семиотическую практику. Эта иллюзия поддерживается свидетельствами современников, которые, действительно, убеждены, что именно так они и поступают. Современник рассуждает приблизительно так: «Я человек культуры (т. е. эллин, римлянин, христианин, рыцарь, *espit fort*, философ эпохи Просвещения или гений эпохи романтизма). Как человек культуры я реализую поведение, предписываемое такими-то нормами. Только то в моем поведение, что соответствует этим нормам, может считаться *поступком*. Если же я, по слабости, болезни, непоследовательности и т. д. в чем-

то отклоняюсь от данных норм, то это не имеет значения, нерелевантно, просто н е с у щ е с т в у е т». Список того, что в данной системе культуры «не существует», хотя практически происходит, всегда является существенной типологической характеристикой принятой системы семиотики. Так, например, известный Андрей Капеллан, автор «De arte amandi» (между 1175 и 1186 г.) — трактата о нормах *fin amors*, — подвергая благородную любовь тщательной кодификации и требуя от влюбленного верности даме, молчания, тщательного *servir*, целомудрия, куртуазности и т. д., спокойно допускает насилие по отношению к поселянке, поскольку в этой картине мира она «как бы не существует», действия по отношению к ней находятся вне семиотики, т. е. их «как бы нет».

Созданная таким образом картина мира будет восприниматься современниками как реальность. Более того, это и будет их реальностью в той мере, в какой они приняли законы данной семиотики. А последующие поколения (включая исследователей), восстанавливающие жизнь по текстам, усвоят представление о том, что и бытовая реальность была именно такой. Между тем, отношение такого метапласта семиосферы к реальной картине ее семиотической «карты», с одной стороны, и бытовой реальности жизни, лежащей по ту сторону семиотики, с другой, будет достаточно сложным. Во-первых, если в той ядерной структуре, где создавалось данное самоописание, оно действительно представляло идеализацию некоторого реального языка, то на периферии семиосферы идеальная норма противоречила находящейся «под ней» семиотической реальности, а не вытекала из нее. Если в центре семиосферы описание текстов порождало нормы, то на периферии нормы, активно вторгаясь в «неправильную» практику, порождали соответствующие им «правильные» тексты. Во-вторых, целые пласты маргинальных, с точки зрения данной метаструктуры, явлений культуры вообще никак не соотносились с идеализованным ее портретом. Они объявлялись «несуществующими». Начиная с работ

культурно-исторической школы, любимым жанром многих исследователей являются статьи под заглавиями «Неизвестный поэт XII века» или «Об еще одном забытом литераторе эпохи Просвещения» и проч. Откуда берется этот неисчерпаемый запас «неизвестных» и «забытых»? Это те, кто в свою эпоху попали в разряд «несуществующих» и игнорировались наукой, пока ее точка зрения совпадала с нормативными воззрениями эпохи. Но точка зрения сдвигается — и вдруг обнаруживаются «неизвестные». Вспоминают, что в год смерти Вольтера «неизвестному философу» Луи Клоду Сен-Мартену уже было 35 лет; что Ретиф де Ла Бретонн написал более 200 томов, которым историки литературы так и не найдут места, называя их автора то «маленьким Руссо», то «Бальзаком XVIII века»; что в эпоху романтизма в России жил Василий Нарежный, написавший около двух с половиной десятков томов романов, «не замеченных» современниками, поскольку в них уже обнаруживались черты реализма.

Таким образом, на метауровне создается картина семиотической унификации, а на уровне описываемой им семиотической «реальности» кипит разнообразие тенденций. Если карта верхнего слоя закрашена в одинаковый ровный цвет, то нижняя пестрит красками и множеством пересекающихся границ. Когда Карл Великий в исходе VIII столетия понес меч и крест саксам, а Владимир Святой через сто лет крестил Киевскую Русь, великие варварские империи Запада и Востока сделались христианскими государствами. Однако их христианство отвечало самохарактеристике и располагалось на политическом и религиозном метауровне, под которым кипели языческие традиции и различные бытовые компромиссы. Иначе и не могло быть при условиях массовых, а порой и насильственных, крещений. Страшная резня, учиненная Карлом над пленными саксами-язычниками под Верденом, вряд ли могла способствовать распространению в среде варваров принципов Нагорной проповеди.

И между тем было бы неправильным полагать, что даже простая перемена самоназвания не оказала влияния на «ниже лежащие» уровни, не способствовала превращению христианизации в евангелизацию, не унифицировала культурное пространство этих государств уже на уровне «реальной семиотики». Таким образом, смысловые токи текут не только по горизонтальным пластам семиосферы, но и действуют по вертикали, образуя сложные диалоги между разными ее пластами.

Однако единство семиотического пространства семиосферы достигается не только метаструктурными построениями, но, даже в значительно большей степени, единством отношения к границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, ее *в* от *вне*.

ПОНЯТИЕ ГРАНИЦЫ

Внутреннее пространство семиосферы парадоксальным образом одновременно и неравномерно, асимметрично, и едино, однородно. Состоя из конфликтующих структур, оно обладает также индивидуальностью. Самоописание этого пространства подразумевает местоимение первого лица. Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница. А границу эту можно определить как черту, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как «наше», «свое», «культурное», «безопасное», «гармонически организованное» и т. д. Ему противостоит «их-пространство», «чужое», «враждебное», «опасное», «хаотическое».

Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»). Как это бинарное разбиение интерпретируется — зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям. Граница может отделять живых от мертвых, оседлых от кочевых, город от степи, иметь государственный, социальный, национальный, конфессиональный или какой-либо иной характер. Поразительно, как не связанные между собой цивилизации находят совпадающие выражения для характеристики мира, лежащего по ту сторону границы. Так, киевский монах-летописец XI в. описывал жизнь других восточнославянских, еще языческих, племен:

> <...> древляне живяху звѣриньскимъ образомъ, *живуще* скотьски: убиваху другъ друга, ядяху вся нечисто, и брака у нихъ не бываше, но умыкиваху у воды дѣвица. И радимичи, и вятичи, и сѣверъ одинъ обычай имяху: живяху в лѣсѣ, якоже *и* всякий звѣрь, ядуще все нечисто, *и* срамословье в них предъ отьци и предъ снохами, *и* браци не бываху въ них, *но* игрища межю селы, сходахуся на игрища, на плясанье и на вся бѣсовьская *пѣсни* <...> (ПЛДР 1978, 30).

А вот как в VIII веке хронист-франк, христианин, описывал нравы язычников-саксов:

> Свирепые по своей натуре, приверженные бесовскому культу, враги нашей религии, не уважают они ни человеческих, ни божьих правил, считают дозволенным недозволенное (Кардини 1987, 204).

В последних словах хорошо выражена зеркальность «нашего» и «их» мира: что у нас недозволено, у них дозволено.

Всякое существование возможно лишь в формах определенной пространственной и временной конкретности. Человеческая история — лишь частный случай этой закономерности. Человек погружен в реальное, данное ему природой пространство. Константы вращения земли (движения солнца по небосклону), движения небесных светил, временных природных циклов оказывают непосредственное влияние на то, как человек моделирует мир в своем сознании. Не менее важны физические константы человеческого тела, задающие определенные отношения к окружающему миру. Размеры тела человека определяют то, что мир механики, ее законов представляется для человека «естественным», а мир частиц или космических пространств он может представить себе лишь умозрительно и совершив над своим сознанием известное насилие. Соотношение среднего веса человека, силы притяжения земли и вертикального положения тела привели к возникновению универсального для всех человеческих культур противопоставления верх/низ с разнообразными содержательными интерпретациями (религиозными, социальными, политическими, моральными и т. д.). Можно сомневаться, что выражение: «он достиг вершин», понятное человеку любой культуры, было бы столь же не нуждающимся в комментарии для мыслящей мухи или человека, выросшего в условиях невесомости.

«Верх», «вершина» не требует объяснений. Выражение: «Qui: ne vole au sommet tombe au plus bas degré» (Буало. Сатиры)* — так же понятно, как «La lutte elle-même vers les

* Кто не достигает вершины, тот падает очень низко (*фр.*)

sommets suffit à remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux» (Камю. „Миф о Сизифе")*.

Как ни велико временное и пространственное расстояние между Камю и начальником военной экспедиции против язычников на Руси XI в. Янем Вышатичем, но понимание семантики верха и низа у них было одинаковым. Прежде чем казнить языческих волхвов (шаманов), Янь спросил их, где находится их бог, и получил (в изложении монаха-летописца) ответ: «Сѣдить в безднѣ». На что Янь им авторитетно разъяснил:

> Какый то богъ, коли сѣдя в безднѣ? То есть бѣсъ, а богъ есть на небеси <...>.

Формула эта полюбилась летописцу, и он почти в тех же словах заставил ее повторить языческого жреца из Чудской земли (эста):

> Он же <новгородец. — *Ю. Л.*> рече: „То кащи суть вози ваши, где живуть?". *Онъ же* <кудесник. — *Ю. Л.*> *рече*: „В безднахъ. Суть же образом черни, крилата, хвосты имуще; всходять же и подъ *небо*, слушающе вашихъ боговъ. Ваши *бо вози* на небеси суть" (ПЛДР 1978, 190 и 192).

Асимметрия человеческого тела явилась антропологической основой его семиотизации, семиотика *правого/левого* имеет столь же универсальный для всех человеческих культур характер, как и противопоставление верх/низ. Такова же исходная асимметрия *мужского/женского*, *живого/мертвого*, т. е. подвижного, теплого, дышащего и неподвижного, холодного, не дышащего (рассмотрение холода и смерти как синонимов подтверждается огромным число текстов в разных культурах, столь же обычно отождествление смерти и окаменения, превращения в камень; ср. многочисленные легенды о происхождении тех или иных гор и скал).

В. И. Вернадский отмечал, что жизнь на Земле протекает в особом, ею же созданном пространственно-временном континууме:

---

* Одного восхождения к вершине достаточно, дабы наполнить до краев сердце человека. Надо представлять себе Сизифа счастливым (Камю 1988, 354).

> <...> логически правильно построить новую научную гипотезу, что для живого вещества на планете Земля речь идет не о новой геометрии, не об одной из геометрий Римана, а об особом природном явлении, свойственном пока только живому веществу, о явлении пространства—времени, геометрически не совпадающем с пространством, в котором время проявляется не в виде четвертой координаты, а в виде смены поколений (Вернадский 1965, 201).

Сознательная человеческая жизнь, т. е. жизнь культуры, также требует особой структуры пространства—времени. Культура организует себя в форме определенного пространства—времени и вне такой организации существовать не может. Эта организация реализуется как семиосфера и, одновременно, с помощью семиосферы.

Внешний мир, в который погружен человек, чтобы стать фактором культуры, подвергается семиотизации — разделяется на область объектов, нечто означающих, символизирующих, указывающих, т. е. имеющих смысл, и объектов, представляющих лишь самих себя. При этом разные языки, заполняющие семиосферу — этого стоглазого Аргуса, — выделяют во внележащей реальности различное. Появляющаяся таким образом стереоскопическая картина присваивает себе право говорить от имени культуры в целом. Одновременно, при всем различии субструктур семиосферы, они организованы в общей системе координат: на временной оси — прошедшее, настоящее, будущее, на пространственной — внутреннее пространство, внешнее и граница между ними. По этой системе координат перекодируется и внесемиотическая реальность — ее пространство и время — для того, чтобы она сделалась «семиотизибельной», способной стать содержанием семиотического текста. Об этой стороне вопроса см. далее.

Как уже было сказано, распространение метаструктурного самоописания из центра культуры на все ее семиотическое пространство, унифицирующее для историка весь синхронный срез семиосферы, на самом деле создает лишь видимость унификации. Если в центре метаструктура выступает как «свой» язык, то на периферии она оказывается «чужим» языком, не способным адекватно

отражать лежащую под ней семиотическую практику. Это как бы грамматика чужого языка. В результате в центре культурного пространства участки семиосферы, поднимаясь до уровня самоописания, приобретают жестко организованный характер и одновременно достигают саморегулировки. Но одновременно они теряют динамичность и, исчерпав резерв неопределенности, становятся негибкими и неспособными к развитию. На периферии, — чем дальше от центра, тем заметнее, — отношения семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными. Тексты, порожденные в соответствии с этими нормами, повисают в воздухе, лишенные реального семиотического окружения, а органические создания, определенные реальной семиотической средой, приходят в конфликт с искусственными нормами. Это — область семиотической динамики. Именно здесь создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки. Так, например, давно замечено (см. Успенский 1970, 203—206)[39], что периферийные жанры в искусстве революционнее тех, которые расположены в центре культуры, пользуются наиболее высоким престижем и воспринимаются современниками как искусство *par excellence*. Во второй половине XX века мы стали свидетелями бурной агрессии маргинальных форм культуры. Одним из примеров этого может служить «карьера» кинематографа, превратившегося из ярмарочного зрелища, свободного от теоретических ограничений и регулируемого лишь своими техническими возможностями, в одно из центральных искусств и, более того, особенно в последние десятилетия, в одно из наиболее о п и с ы в а е м ы х искусств. То же можно сказать и об искусстве европейского авангарда в целом. Авангард пережил период «бунтующей периферии», стал центральным явлением, диктующим свои законы эпохе и стремящимся окрасить всю семиосферу в свой цвет, и, фактически застыв, сделался объектом усиленных теоретизирований на метакультурном уровне.

[39] Б. А. Успенский ссылается также на Schapiro 1953, 293.

Те же закономерности могут проявляться даже в пределах одного текста. Так, например, известно, что в ранней ренессансной живописи именно на периферии полотна и в дальних пейзажных планах накапливают жанровые, бытовые элементы, при строгой каноничности центральных фигур. Вершины этот процесс достигает в загадочной картине Пьеро делла Франческа «Бичевание Христа» (Урбино, Герцогский дворец), где периферийные фигуры смело вышли на передний план, а сцена бичевания отнесена вглубь и колористически приглушена, давая как бы смысловой фон красочному тройному портрету на первом плане. Аналогичные процессы могут развертываться не в пространстве, а во времени, в движении от наброска к окончательному тексту. Многочисленны случаи, когда предварительные варианты, как в живописи, так и в поэзии, смелее связаны с эстетикой будущего, чем «нормированный» и прошедший автоцензуру окончательный текст. О том же говорят и многие примеры кадров, исключенных режиссерами в процессе монтажа.

Аналогичным примером в другой сфере может быть активность семиотических процессов в период европейского средневековья в тех областях, где христианизация «варваров» не отменила народных языческих культов, а как бы прикрыла их своей официальной мантией, от труднодоступных горных районов Пиренеев и Альп до лесов и болот, где обитали саксы и тюринги. Именно на этой почве позже зарождались «народное христианство», ереси и, наконец, реформационные движения.

Бурная семиотическая деятельность, стимулируемая подобной ситуацией, приводит к ускоренному «созреванию» периферийных центров и к выработке ими своих метаописаний, которые могут, в свою очередь, выступить в качестве претендентов на универсальную структуру метаописания для всей семиосферы. История культуры дает много примеров подобной конкуренции. Практически, внимательный историк культуры обнаруживает в каждом синхронном ее срезе не одну систему канонизирующих

норм, а парадигму конкурирующих систем. Характерным примером может быть одновременное существование в Германии XVII в. «языковых обществ» (Sprachgesellschaften) и «Плодоносящего общества» (Fruchtbringende Gesellschaft), ставившего перед собой задачу пуристического толка — очистку немецкого языка от варваризмов, особенно галлицизмов и латинизмов, и грамматическую нормализацию языка (грамматика Ю. Г. Шоттеля) и «Благородной академии верных дам» (она же — «Орден золотой пальмы»), преследующей прямо противоположную цель — пропаганду французского языка и прециозного стиля поведения. Можно также указать на соревнование между Французской Академией и Голубым салоном г-жи Рамбуйе. Последний пример особенно показателен: оба центра активно и сознательно работают над созданием своего «языка культуры». Если при основании Французской Академии (король подписал патент 2 января 1635 г.) среди первостепенных задач было указано «epurer et fixer la langue», то и для «галантной культуры» вопрос языка оказался на первом месте. Поль Таллеман писал:

> Si le mot de jargon ne signifiait qu'un mauvais langage corrompu d'un bon, comme peut-estre celuy du bas peuple, on ne pourrait guaires bien dire jargon Precieuses, parce que les Precieuses cherchent le plus joli, mais ce mot signifie aussi langage affecté, et par consèquent jargon de Precieuses est une bonne manière de parler, ce n'est pas la vraye langue que parlent les personnes qu'on appelle Precieses, ce sont des Fhrases recherchées, faites exprès (Tallemant 1698, 104—105; ср. Le dictionnaire... 1856)*.

Последнее признание особенно ценно: оно прямо указывает на искусственный и нормативный характер langage des Precieuses. Если в сатирах на прециозниц дело представлялось как критика испорченного употребления с по-

---

* Если бы слово „жаргон" означало только испорченную речь, например, речь низкого народа, то им нельзя было бы назвать жаргон прециозников, потому что прециозники ищут самое красивое. Но это слово означает также аффектированную речь, следовательно, прециозный жаргон — это хорошая манера речи. Это не сам язык, которым говорят те, кого называют прециозниками; это изысканные фразы, сделанные на заказ (*с франц.*).

зиций высокой нормы, то, с точки зрения самих сторонников галантной культуры, речь шла о возведении употребления в норму, т. е. о создании абстрактного образа реального употребления (Lathuillère 1966; Успенский 1985, 60—66).

В равной мере интересна контроверза в отношении к пространству: вдохновитель идеи Академии Ришелье видел пределы распространения очищенного и упорядоченного французского языка в границах абсолютистской идеальной Франции, предела его государственных мечтаний. Салон Рамбуйе создавал свое идеальное пространство: поразительно количество документов «прециозной географии», начиная с „Карты Страны Нежности" м-ль Скюдери, „Карты Королевства Прециозниц" Молеврие (1659), „Карты ухаживаний" Г. Гере (1674), „Езды в Остров любви" П. Талемана (1663). Создается образ многостепенного пространства: реальный Париж превращается путем серии условных переименований в Афины. Но на еще более высоком уровне создается идеальное пространство «Страны нежности», которое отождествляется с «истинной» семиосферой. С этим можно сопоставить утопическую географию времен Ренессанса, причем в последнем случае характерно стремление, с одной стороны, создавать «над» реальностью образ идеального города, острова или государства, включая его географическое и картографическое описание (ср. «Утопию» Т. Мора и «Новую Атлантиду» Фрэнсиса Бэкона), а с другой, реализовать метаструктуру на практическом уровне, создавая проекты идеальных городов и опыты реализации таких проектов. Ср., например, гениальные рисунки идеальных городов Лючиано Лаурана (Урбино, герцогский дворец). Такие сочинения, как «Краткое описание государства Евдемонии, острова страны Макарии» (1553) Каспара Штиблина, «Город Солнца» Кампанеллы подготовляли многочисленные проекты построения идеальных городов. В основе ренессансного градостроительного утопизма лежали идеи Альберти. Планы городов, начертанные Дюрером, Леонардо да Винчи,

план Сфорцинды, созданный Филаретом, план идеального города Франческо ди Джорджо Мартини представляли непосредственное вторжение метаструктуры в реальность, т. к. были рассчитаны на реализацию.

> <...> un succès dont il reste encore aujourd'hui de multiples témoins, depuis Lima (ainsi que Panama et Manille au XVII[e] siècle) jusqu'à Zamosc en Pologne, depuis La Valette (à Malte) jusqu'à Nancy, en passant par Livourne, Gattinara (en Piémont), Vallauris, Brouage et Vitry-le-François"[40] (Delumeau 1984, 264—265).

Однако наиболее «горячими» точками семиообразовательных процессов являются границы семиосферы. Понятие границы двусмысленно. С одной стороны, она разделяет, с другой — соединяет. Она всегда граница с чем-то и, следовательно, одновременно принадлежит обеим пограничным культурам, обеим взаимноприлегающим семиосферам. Граница би- и полилингвистична. Граница — механизм перевода текстов чужой семиотики на язык «нашей», место трансформации «внешнего» во «внутреннее», это фильтрующая мембрана, которая трансформирует чужие тексты настолько, чтобы они вписывались в внутреннюю семиотику семиосферы, оставаясь, однако, инородными. В Киевский Руси был термин для обозначения кочевников, которые осели на рубежах русской земли, стали земледельцами и, входя в союзы с русскими князьями, вместе ходили в походы против своих кочевых соплеменников. Их называли «наши поганыи» (поганыи — одновременно «язычник», и «чужой», «неправильный», «нехристь»). Оксюморон «наши поганые» очень хорошо выражает пограничную ситуацию.

Для того, чтобы Байрон вошел в русскую культуру, должен возникнуть его культурный двойник — «русский Байрон», который будет одновременно лицом двух культур: как «русский» он органически вписывается во внут-

---

[40] Свидетелями успехов этого до сих пор остаются Лима (так же, как Панама и Манила в XVII веке) до Замостья в Польше, Ла Валетты (на Мальте), Нанси, включая Ливорно, Гаттинару (в Пьемонте), Валери (Vallauris), Бруаж (Brouage) и Витри-де-Франсуа (Vitry-le- François) (перевод Ю. М. Лотмана. — *ред.*).

ренние процессы русской литературы и говорит на ее (в широко-семиотическом смысле) языке. Более того, он не может быть изъят из русской литературы без того, чтобы в ней не образовалась не заполненная ничем зияющая пустота. Но одновременно он и Байрон — органическая часть английской литературы, и в контексте русской он выполнит свою функцию, только если будет переживаться именно как Байрон, т. е. как английский поэт. Только в этом контексте понятно восклицание Лермонтова:

> Нет, я не Байрон, я другой <...>
> (Лермонтов II, 33).

Не только отдельные тексты или авторы, но и целые культуры, для того, чтобы межкультурные контакты были возможны, должны иметь такие образы—эквиваленты в «нашей» культуре, подобные словарям—билингвам[41]. Двойная роль этого образа проявляется в том, что он одновременно и средство, и препятствие коммуникации. Показателен пример: ранние романтические поэмы Пушкина, бурная биография его молодости, ссылка создали в сознании его читателей стереотипный образ поэта-романтика, через призму которого воспринимались все его тексты. Сам Пушкин в эти годы активно участвовал в формировании «мифологии своей личности», что входило в общую систему «романтического поведения». Однако в дальнейшем этот образ встал между творчеством эволюционировавшего поэта и его читателями. Строгое, ориентированное на жизненную правду, отвергнувшее романтизм творчество воспринималось читателями как «падение» и «измена» именно потому, что в их сознании еще жил образ раннего Пушкина.

Подобно тому, как при смене метаязыковой структуры семиосферы появляются работы о «неизвестных» и

---

[41] Из многочисленных работ на эту тему хотелось бы выделить по ясности методологической постановки вопроса: Jakobson 1986, 157—168.

«забытых» деятелях культуры, при смене образов-стереотипов возникают работы типа: «неизвестный Достоевский» или «Гёте, каков он на самом деле», внушающие читателю, что до сих пор он знал «не того» Достоевского или Гёте, час подлинного понимания которых только наступает.

Нечто аналогичное наблюдается, когда тексты одного жанра вторгаются в пространство другого. Новаторство в том и состоит, что принципы одного жанра перестраиваются по законам другого, причем этот «другой» жанр органически вписывается в новую структуру и, одновременно, сохраняет память об иной системе кодирования. Так, когда Пушкин вставляет в ткань повести «Дубровский» подлинный текст судейской кляузы XVIII века, а Достоевский включает в «Братьев Карамазовых» тщательно составленную имитацию подлинных речей прокурора и адвоката, то тексты эти одновременно выступают как органическая ткань романного повествования и как чужеродные документы—цитаты, выпадающие из эстетического ключа художественного повествования.

Представление о границе, отделяющей внутреннее пространство семиосферы от внешнего, дает только первичное, грубое деление. Фактически все пространство семиосферы пересечено границами разных уровней, границами отдельных языков и даже текстов, причем внутреннее пространство каждой из этих субсемиосфер имеет некоторое свое семиотическое «я», реализуясь как отношение какого-либо языка, группы текстов, отдельного текста (при учете того, что языки и тексты располагаются иерархически на разных уровнях) к некоторому их описывающему метаструктурному пространству. Пронизанность семиосферы частными границами создает многоуровневую систему. Определенные участки семиосферы могут на разных уровнях самоописания образовывать семиотическое единство, некоторое непрерывное семиотическое пространство, ограниченное единой границей, или группу замкнутых пространств, дискретность которых будет отмечена границами между ними, или, наконец, часть некоторого бо-

лее общего пространства, отграниченную с одной стороны фрагментом границы, а с другой открытую. Естественно, этому будет соответствовать иерархия кодов, активизируются в единой реальности семиосферы разные уровни значимости.

Важным критерием здесь является вопрос, что в данной системе воспринимается как субъект, например, субъект права в юридических текстах данной культуры, или «личность» в той или иной системе социокультурного кодирования. Понятие «личности» только в определенных культурных и семиотических условиях отождествляется с границами физической индивидуальности человека. Оно может быть групповым, включать или не включать имущество, быть связанным с определенным социальным, религиозным, нравственным положением. Граница личности есть граница семиотическая. Так, например, жена, дети, несвободные слуги, вассалы могут включаться в одних системах в личность хозяина, патриарха, мужа, патрона, сюзерена, не имея самостоятельной «личностности», а в других — рассматриваться как отдельные личности. Ситуация возмущения и бунта возникает при столкновении двух способов кодирования: когда социально-семиотическая структура описывает данного индивида как часть, а он сам себя осознает автономной единицей, семиотическим субъектом, а не объектом.

Когда Иван Грозный казнил вместе с опальными боярами не только семьи, но и всех их слуг, и не только домашних слуг, но и крестьян их деревень (или же применялись переселения крестьян, переименование названий деревень и сравнивание с землей построек), то это было — при патологической жестокости царя — продиктовано не соображениями опасности (как будто холоп провинциальной вотчины мог быть опасен царю!), а представлением о том, что все они — одно лицо, части личности караемого боярина и, следовательно, разделяют с ним ответственность. Такой взгляд, видимо, не был чужд и Сталину с его психологией восточного тирана.

С европейской юридической точки зрения, воспитанной на постренессансном индивидуальном правосознании, казалось необъяснимым, почему за вину одного человека страдает *другой*. Еще в 1732 г. жена английского посла в Петербурге леди Рондо (совсем не враждебная русскому двору и даже склонная его идеализировать: в своих посланиях она восхваляет «чувствительность» и «доброту» грубой как провинциальная помещица царицы Анны Иоанновны и «благородство» ее жестокого фаворита Бирона), сообщая своей европейской корреспондентке о ссылке семьи Долгоруковых, писала:

> Васъ, можетъ быть, удивляетъ ссылка женщинъ и дѣтей; но здѣсь, когда глава семейства впадает в немилость, то все семейство подвергается преслѣдованию <...> (Рондо 1874, 46).

То же понятие коллективной (в данном случае — родовой), а не индивидуальной личности лежит, например, в основе кровной мести, когда весь род убийцы воспринимается как ответственное лицо. Историк С. М. Соловьев убедительно связал местничество[42], являвшееся в глазах свято верящего в прогресс просветителя XVIII в. лишь проявлением «невежества», с особым коллективным переживанием рода как единой личности.

> Понятно, что при такой крѣпости родоваго союза, при такой отвѣтственности всѣхъ членовъ рода одинъ за другого, значеніе отдѣльнаго лица необходимо исчезало предъ значеніемъ рода; одно лицо было немыслимо безъ рода; извѣстный Иванъ Петровъ не былъ мыслимъ какъ одинъ Иванъ Петровъ, а былъ мыслимъ какъ только Иванъ Петровъ съ братьями и племянниками. При таком сліяніи лица съ родомъ, возвышалось на службѣ одно лицо — возвышался цѣлый родъ, съ пониженіемъ одного члена рода — понижался цѣлый родъ (Соловьев III: стб. 679).

---

[42] Местничество — в Московской Руси XV—XVII вв. порядок замещения государственных должностей боярами в зависимости от знатности рода и степени важности должностей, занимаемых предками (см. Ушаков 1935—1940, II: стб. 191). Распределением должностей, от места на царском пиру до места в походе, посольстве, на воеводстве, ведал специальный приказ. Местничество вызывало разные споры, т. к. связывалось с родовой честью.

Так, например, при царе Алексее Михайловиче (XVII в.) стольник боярин Матвей Пушкин, принадлежавший к тридцать одному знатнейшему роду, отказался ехать по дипломатическому поручению вторым лицом после видного государственного деятеля и царского любимца, но менее знатного Нардына-Нащекина, предпочел пойти в тюрьму, стойко снес угрозы конфискации всего имущества и царский гнев, с достоинством отвечая:

> <...> хотя вели, государь, казнить, смертью, Нащокинъ передо мною человѣкъ молодой и не родословный (Соловьев III: стб. 682).

Пространство, которое в одной системе кодирования выступает как единая личность, в другой может оказаться местом столкновения нескольких семиотических субъектов.

Пересеченность семиотического пространства многочисленными границами создает для каждого движущегося в нем сообщения ситуацию многократных переводов и трансформаций, сопровождающихся генерированием новой информации, которое приобретает лавинообразный характер.

Функция любой границы и пленки (от мембраны живой клетки до биосферы как, по Вернадскому, пленки, покрывающей нашу планету, и до границы семиосферы) сводится к ограничению проникновения, фильтрации и адаптирующей переработке внешнего во внутреннее. На разных уровнях эта инвариантная функция реализуется различным образом. На уровне семиосферы она означает отделение своего от чужого, фильтрацию внешнего, которому приписывается статус текста на чужом языке, и перевод этого текста на свой язык. Таким образом происходит структуризация внешнего пространства.

В случаях, когда семиосфера включает и реально-территориальные черты, граница обретает пространственный смысл в прямом значении. Многократно отмечался изоморфизм разного вида поселений — от архаических селений до проектов идеальных городов Ренессанса и

Просвещения — с представлениями о структуре космоса. С этим связано тяготение центра застройки к наиболее важным — культовым и административным — зданиям. На периферии же располагаются наименее ценимые социальные группы. Те, кто находятся ниже черты социальной ценности, располагаются на границе предместья, сама этимология русского слова «предместье» означает «перед местом», т. е. перед городом, на его пограничной черте. В смысле вертикальной ориентации это будут чердаки и подвалы, в современном городе — метро. Если же центром «нормального» жилья делается квартира, то пограничным пространством между *домом* и *вне-дома* становится лестница, подъезд. Не случайно именно эти пространства становятся «своими» для «пограничных» (маргинальных) групп общества: бездомных, наркоманов, молодежи. К пограничным местам относятся места общественного пользования в городах, стадионы, кладбища. Не менее показательна и перемена принятых норм поведения при движении от границы такого пространства к его центру.

Однако определенные элементы вообще располагаются *вне*. Если внутренний мир воспроизводит космос, то по ту сторону его границы располагается хаос, антимир, внеструктурное иконическое пространство, обитаемое чудовищами, инфернальными силами или людьми, которые с ними связаны. За чертой поселения должны жить в деревне — колдун, мельник и (иногда) кузнец, в средневековом городе — палач. «Нормальное» пространство имеет не только географические, но и временные границы. За его чертой находится ночное время. К колдуну, если он требуется, приходят ночью. В антипространстве живет разбойник: его дом — лес (антидом), его солнце — луна («воровское солнышко», по русской поговорке), он говорит на анти-языке, осуществляет анти-поведение (громко свистит, непристойно ругается), он спит, когда люди работают, и грабит, когда люди спят, и т. д.

«Ночной мир» города также расположен на границе пространства культуры или за ее чертой. Этот травестированный мир ориентирован на антиповедение.

Мы уже останавливали внимание на процессе перемещения периферии культуры в центр и оттеснении центра ни периферию. С еще большей силой сказывается движение этих противонаправленных потоков между центром и «периферией периферии» — пограничной областью культуры. Так, после Октябрьской революции 1917 г. в России процесс этот получал многообразную неметафорическую реализацию: беднота из пригородов массами вселялась в «буржуазные квартиры», из которых выселяли их прежних жителей или «уплотняли» их. Конечно, символический смысл имело перенесение высоко художественной кованой решетки, до революции окружавшей царский сад вокруг Зимнего дворца в Петрограде, на рабочую окраину, где ею был обнесен сквер в пригороде, царский же сад остался вообще без ограды — «открытым». В утопических проектах социалистического города будущего, в изобилии создававшихся в начале 1920-х гг., часто повторялась идея о том, что в центре такого города — «на месте дворца и церкви» — будет стоять гигантская фабрика.

В этом же смысле характерно перенесение Петром I столицы в Петербург — на границу. Перенесение политико-административного центра на *географическую* границу было, одновременно, перемещением границы в *идейно-политический* центр государства. А последующие панславистские проекты перенесения столицы в Константинополь перемещали центр даже за пределы всех реальных границ.

В равной мере мы можем наблюдать перемещение норм поведения, языка, стиля одежды и т. д. из пограничной сферы культуры в ее центр. Примером этого могут служить джинсы: рабочая спецодежда, предназначавшаяся для людей физического труда, сделалась молодежной, поскольку молодежь, отвергнув ядерную культуру XX века, увидела свой идеал в периферийной культуре, а затем джинсы, распространившись на всю сферу культуры, сделались нейтральной, т. е. «общей» одеждой — важнейший

признак ядерных семиотических систем. Периферия ярко окрашена, маркирована — ядро «нормально», т. е. не имеет ни цвета, ни запаха, оно «просто существует». Поэтому победа той или иной семиотической системы есть перемещение ее в центр и неизбежное «обесцвечивание». С этим можно сопоставить «обычный» возрастной цикл: бунтующие молодые люди с годами становятся «нормальными» респектабельными джентльменами, совершая одновременно эволюцию от вызывающей «окрашенности» к «обесцвечиванию».

Усиление интенсивности семиотических процессов в пограничной полосе семиосферы связано с тем, что именно здесь происходят постоянные вторжения в нее извне. Граница, как мы уже сказали, двусторонняя, и одна сторона ее всегда обращена во внешнее пространство. Более того, граница — это область конституированной билингвиальности. Это получает, как правило, и прямое выражение в языковой практике населения на границе культурных ареалов. Поскольку граница — необходимая часть семиосферы и никакое «мы» не может существовать, если отсутствуют «они», культура создает не только свой тип внутренней организации, но и свой тип внешней «дезорганизации». В этом смысле можно сказать, что «варвар» создан цивилизацией и так же нуждается в ней, как и она в нем. Внешнее запредельное пространство семиосферы — место непрерывающегося диалога. Безразлично, видит ли данная культура в «варваре» спасителя или врага, носителя здоровых моральных качеств или развращенного каннибала, она имеет дело с конструктом, построенным как ее собственное перевернутое отражение. Так, в насквозь рациональном позитивистском обществе Европы XIX в. неизбежно должны возникнуть образы «пралогического дикаря» или иррационального подсознания — антисферы, лежащей вне пределов рационального пространства культуры.

Поскольку реально любая семиосфера не погружена в аморфное «дикое» пространство, а соприкасается с дру-

гими семиосферами, обладающими своей организацией (с точки зрения первой, они могут казаться не-организациями), здесь возникает постоянный обмен, выработка общего языка, койне́, образование креолизированных семиотических систем. Даже для того, чтобы вести войну, надо иметь общий язык. Известно, что если, с одной стороны, в последний период римской истории солдаты-варвары возводили на трон императоров Рима, то, с другой, многие военные вожди «варваров» проходили в свое время «стажировку» в римских легионах (Latimore 1962; Piekarczyk 1968; Кардини 1987). На границах Китая, Римской империи, Византии мы наблюдаем одну и ту же картину: технические достижения оседлых цивилизаций переходят к кочевникам, которые повертывают их против источников получения. Однако эти столкновения неизбежно приводят к культурному выравниванию и созданию некоей новой семиосферы более высокого порядка, в которую включаются обе стороны уже как равноправные.

МЕХАНИЗМЫ ДИАЛОГА

Мы говорили, что элементарный акт мышления есть перевод. Теперь мы можем сказать, что элементарный механизм перевода есть диалог. Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений. Из последнего следует, что участники диалога попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приема» и что, следовательно, передача ведется дискретными порциями с перерывами между ними.

Однако, если без семиотического различия диалог бессмысленен, то при исключительном и абсолютном различии он невозможен. Асимметрия подразумевает уровень инвариантности.

Но для возможности диалога необходимо еще одно условие: взаимная заинтересованность участников ситуации в сообщении и способность преодолеть неизбежные семиотические барьеры. Так, Джон Ньюсон, исследовавший диалоговую ситуацию, возникающую при общении кормящей матери с грудным младенцем, отмечает (что несколько неожиданно звучит в текстах такого рода) любовь как необходимое условие диалога, взаимное тяготение его участников. Можно заметить, что выбор объекта в данном случае исключительно удачен для понимания общих механизмов диалога. Внутри организма диалог, как форма знакового обмена, невозможен — там господствуют другие формы контактов. Но и между единицами, полностью лишенными общего языка, он невозможен. Отношение: мать — грудной ребенок представляет, в этом смысле, идеальную экспериментальную ячейку: участники диалога *уже* перестали быть одним существом, но *еще* как бы и не полностью перестали им быть. В чистом виде мы сталкиваемся с тем, что потребность диалога, д и а л о г и ч е с к а я с и т у а ц и я, предшествует реаль-

ному диалогу и даже существованию языка для него. Еще более интересно другое: для выработки общего языка каждый из участников ситуации стремится перейти на «чужой» язык: мать произносит звуки, воспроизводящие звуки детского «гульканья». Но более поразительно то, что заснятая на пленку мимика грудного ребенка при замедленном просмотре показывает, что он тоже подражает мимике матери, т. е. старается перейти на ее язык. Любопытно также, что в диалоге этого рода наблюдается строгая последовательность смены передачи приемом: когда одна из сторон осуществляет «сообщение», другая сохраняет паузу и наоборот (Newson 1978, 31—42). Так, например, — и это, вероятно, случалось многим наблюдать — совершается «обмен смехом» между матерью и ребенком, тот «язык улыбок», в котором Руссо видел единственный разговор, гарантированный от лжи.

Надо иметь, однако, в виду, что дискретность в процессе перехода от передачи к приему практически возникает на уровне описания, когда диалогическая ситуация фиксируется внешним наблюдателем. Дискретность — способность выдавать информацию порциями — является законом всех диалогических систем. Однако дискретность на уровне структуры может возникать там, где в материальной ее реализации существует непрерывность разных уровней интенсивности. Так, например, если реальный процесс осуществляется в форме циклической смены периодов максимальной активности и периодов максимального ее снижения, то записывающий прибор, если он не фиксирует показатели ниже определенного порога, отобразит процесс как дискретный. Также ведет себя и аппарат самоописания культуры. Развитие культуры циклично и, как и большинство динамических процессов в природе, подчинено синусоидным колебаниям. Однако в самосознании культуры периоды наименьшей активности обычно фиксируются как перерывы.

Приведенные соображения имеют смысл при рассмотрении некоторых аспектов истории культуры. При вычленении из истории мировой культуры какого-либо

изолированного ряда, типа: «история английской литературы» или «история русского романа» — мы получаем хронологически вытянутую непрерывную линию, в которой периоды интенсивности сменяются относительными затишьями. Однако стоит увидеть в имманентном развитии одну *партию в диалоге*, чтобы стало очевидным, что периоды т. н. «спада» часто являются временем паузы в диалоге, заполненной интенсивным получением информации, за которой следуют периоды трансляции. Так строятся отношения между единицами всех уровней — от жанров до национальных культур. Можно выделить следующую схему: относительная инертность той или иной структуры выводится из состояния покоя потоком текстов, которые поступают со стороны связанных с ней определенными отношениями структур, находящихся в состоянии возбуждения. Следует этап пассивного насыщения. Усваивается язык, адаптируются тексты. При этом генератор текстов, как правило, находится в ядерной структуре семиосферы, а получатель — на периферии. Когда насыщение достигает определенного порога, приводятся в движение внутренние механизмы текстопорождения принимающей структуры. Из пассивного состояния она переходит в состояние возбуждения и сама начинает бурно выделять новые тексты, бомбардируя ими другие структуры, в том числе и своего «возбудителя». Процесс этот можно описать как смену центра и периферии. При этом, что очень существенно, происходит энергетическое возрастание: система, пришедшая в состояние активности, выделяет энергии гораздо больше, чем ее возбудитель, и распространяет свое воздействие на значительно более обширный регион. Из этого вытекает прогрессирующий универсализм культурных систем.

Поясним некоторыми примерами. Ошеломленная, начиная с V века, нашествиями германцев: Аларихa, Радагайса, Гейзериха, затем — гуннов, затем готов Одоакра, остготов Теодориха, византийцев, лангобардов, франков, арабов и норманнов с юга, мадьяр с севера, Италия, пре-

вратившаяся в географическое понятие, казалось, утратила культурную жизнь. Между тем, в культурном пространстве, очерченном широкими границами ареала тысячелетних средиземноморских цивилизаций, втягивавшем в себя германские, славянские и арабские народы, возникали новые «горячие точки» цивилизации. К ним следует отнести провансальскую культуру XI—XII вв.

Определенный период Италия выступает как «получатель» текстов. В поэзии это, прежде всего, лирика провансальских трубадуров. Вместе с ней приходит и мода на куртуазное поведение и на провансальский язык. В Италии начинают создаваться канцоны и сонеты на провансальском языке и, что особенно характерно, создаются грамматики провансальского языка:

> Одна изъ двухъ старыхъ провансальскихъ грамматикъ Donatz Proensals, составлена в Италіи около этого времени и спеціально для итальянцевъ <...> (Гаспари 1895—1897, I: 67).

После исследований Рамона Менендеса Пидаля, значительно укрепивших «андалузскую» теорию происхождения провансальской поэзии, делается очевидным, что роль Прованса как катализатора ренессансной поэзии Италии симметрична по отношению к роли Андалузии в «провокации» лирики аквитанских трубадуров. Предостерегая от преувеличения роли арабо-андалузского импульса и указывая на значение местной фольклорной и римско-античной традиций, а также средневековой латинской поэзии, Пидаль однако заключает:

> <...> в концепции куртуазной любви арабско-андалусская поэзия была предшественницей лирики Прованса и других романских стран и служила им образцом в отношении строфической формы. С этим связано совпадение всех семи разновидностей строфы с унисонной репризой в арабско-андалусской и романской поэзии. <...> Еще у истоков своей истории, в период наибольшего испано-аквитанского сближения, провансальская лирика испытала андалусское влияние, результатом которого явилась концепция служения любви, отличающегося от рыцарского служения, так как последнее требовало от сеньора взаимности по отношению к вассалу. Служение любви означало, что любящий безропот-

> но отдается во власть своей деспотичной госпожи и восхваляет ее жестокость. Благодаря андалусскому влиянию трубадуры стали по-новому воспринимать любовь — как неутолимое желание, как сладостную муку. Это же влияние привело их к использованию строфы с унисонной репризой. Итак, провансальская песня могла родиться лишь при дворах Южной Франции; однако она не могла бы появиться на свет без сыгравшего важную роль влияния арабско-андалусской лирики (Менендес Пидаль 1961, 502, 503—504).

В дальнейшем провансальская лирика все более обретает национальные черты и самостоятельность и созревает до уровня, на котором сама уже оказывается культурным «транслятором». Идут и другие культурные токи: из Франции проникает эпическая поэзия, через Сицилию и опосредованно через тот же Прованс — испано-арабская культура. Наконец — никогда не прекращающееся, хотя порой и замирающее в Италии воздействие античной «почвы». Не проходит мимо и культурное воздействие греко-византийской традиции. Таким образом, если судить по культурной продукции, этот период, как часто и делают, может выглядеть как время упадка. Но, с другой стороны, это период исключительно мощного насыщения. На перекрестке многочисленных — древнейших и новейших — культур Италия впитывает разнообразные потоки текстов, в ее культурном пространстве сталкиваются тексты, образующие целое, кричащее от противоречий.

И это неизбежно дает на следующем этапе совершенно неслыханную в истории мировой цивилизации культурную активность. На протяжении нескольких веков Италия оказывается настоящим вулканом, извергающим самые разнообразные тексты, заполняющие культурную ойкумену Запада[43]. Период Ренессанса и, отчасти, барокко можно назвать «итальянским периодом» европейской

[43] Мы здесь не касаемся социально-исторических причин Ренессанса. Семиотические процессы никогда не имеют самодовлеющего характера и всегда связаны с экстрасемиотической реальностью. Но нас здесь интересуют не причины Ренессанса, а семиотический механизм культурной динамики, который имеет свою внутреннюю логику подобно тому, как язык, содержательно завися от внеязыковых явлений, имеет имманентные механизмы внутренней структуры.

культуры: итальянский язык становится языком дворов и щеголей, моды и дипломатии. Им пользуются в дамских альковах и в кабинетах кардиналов. Италия поставляет Европе художников и артистов, банкиров, ювелиров, юристов, кардиналов, фаворитов королев. О мощи этого вторжения можно судить по силе антиитальянских настроений, вспыхивающих в Англии, Германии и Франции, и по тому, с какой энергией итальянизированная европейская культура будет стремиться вместо одного чужого обрести множество «своих» национальных лиц.

То, что Ренессанс сделал с итальянской культурой, Просвещение сделало с французской. Франция, впитывавшая в себя культурные токи всей Европы, — от реформационных учений Голландии, Германии и Швейцарии до эмпиризма Бэкона и Локка и небесной механики Ньютона, усваивавшая и латинизм итальянских гуманистов, и маньеризм испанского и итальянского барокко, — в эпоху Просвещения заставила всю просвещенную Европу заговорить ее языком. Как в эпоху Ренессанса каждому культурному течению предстоял жесткий выбор: быть сторонником или врагом гуманизма, культа античности, что приравнивалось духу итальянской культуры, так в XVIII в. можно было быть лишь адептом или противником религиозной терпимости, культа Природы и Разума, разрушения вековых предрассудков во имя свободы Человека. Париж стал столицей европейской мысли, а количество текстов, которые хлынули из Франции во все уголки Европы, просто не поддается учету. Достаточно сопоставить этот момент с паузой, наступившей после книги г-жи Сталь «О Германии», когда Франция «перешла на прием», открыв себе английскую культуру от Шекспира до Байрона и немецкую — Шиллера, Гёте и романтиков — «северную Европу», от Канта до Вальтера Скотта.

С точки зрения «принимающей» стороны, процесс восприятия делится на следующие этапы:

1. Поступающие извне тексты сохраняют облик «чужих». Они воспринимаются на чужом языке

(и в значении «естественный язык», и в широко семиотическом смысле). В воспринимающей культуре они занимают высшее ценностное место в иерархии: им приписывается истинность, красота, божественное происхождение и т. д. Чужой язык делается знаком принадлежности к «культуре», элите, высшему достоинству. Соответственно раннее существовавшие тексты на «своем» языке, равно как и сам этот язык, получают низшую оценку: им приписывается неистинность, «грубость», «некультурность».

2. Оба начала: «импортированные» тексты и «своя» культура — взаимно перестраиваются. Умножаются переводы, переделки и адаптации. Одновременно коды, импортированные вместе с текстами, встраиваются в метакультурную сферу.

Если на первом этапе доминировала психологическая тенденция разрыва с прошлым, идеализации «нового», т. е. полученного извне миропонимания, стремление оторваться от традиции, «новое» переживалось как спасительное, то теперь господствует тяга к восстановлению прерванного пути, ищутся «корни»; «новое» истолковывается как органически вытекающее из старого, которое, таким образом, реабилитируется. Верх берут идеи органического развития.

3. Обнаруживается стремление отделить некое высшее содержание усвоенного миропонимания от той конкретной национальной культуры, в текстах которой она была импортирована. Складывается представление, что «там» эти идеи реализовывались в «неистинном» — замутненном и искаженном — виде и что именно «здесь», в лоне воспринявшей их культуры, они находятся в своей истинной, «естественной» среде. Культивируется не приязнь к культуре, первоначально транслировавшей данные тексты, и подчеркивается истинно национальная их природа.

4. Тексты-провокаторы полностью растворяются в культурной толще воспринимающей культуры, а сама она приходит в состояние возбуждения и начинает бурно порождать новые тексты, основанные на культурных кодах, в отдаленном прошлом стимулированных внешним вторжением, но уже полностью преображенных путем ряда асимметричных трансформаций в новую оригинальную структурную модель.
5. Культура-приемник, в пространство которой переместился общий центр семиосферы, переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов, направляемых в другие, с ее позиции периферийные, районы семиосферы.

Разумеется, в реальном процессе культурных контактов этот схематически намеченный цикл может реализоваться далеко не полностью. Да и вообще для его реализации необходимо наличие благоприятствующих исторических, социальных, психологических условий. Так, процесс «заражения» должен быть подготовлен рядом внешних условий, ощущаться как необходимый и желанный. Подобно всякому диалогу, ситуация взаимного влечения к контакту должна предшествовать самому контакту.

В русской культуре эти условия наличествовали, и это позволило проследить основные этапы цикла с наибольшей ясностью.

Русская культура пережила два периода, когда она была настроена «на прием», впитывая поток текстов, поступающих к ней извне.

Первый цикл приходится на время крещения Руси (988 г). Оно сопровождается весьма интенсивным потоком текстов на греческом и искусственном, созданном Кириллом и Мефодием общеславянском книжном, т. н. церковно-славянском, языке из стран, ранее уже принявших христианство (Болгария, Сербия). Не позднее XI века на

Руси развертывается переводческая деятельность. Но параллельно с усвоением текстов развивается стремление отделить христианскую веру от греческого влияния. Это влияет на текст киевской летописи, куда вносится ряд легенд, которые должны умалить роль греков в принятии Русью христианства. После же захвата Константинополя турками на Руси окончательно закрепляется подозрительное отношение к чистоте веры у греков и христианство бесповоротно утверждается как «русская вера». Попутно с исключительной скоростью развивается русская христианская культура.

Цикл этот, в силу ряда исторических причин, не дошел до заключительной стадии. Значительно более полно реализовался гигантский диалог между русской и западной культурами, развернувшийся на протяжении XVIII—XIX вв.

Новая страница отношения русской культуры к европейской совпала с началом XVIII века. Не углубляясь в вопрос, в какой мере психологическая самооценка людей той поры совпадала с позднейшими оценками историков, отметим лишь, что сами они твердо и многократно именовали себя «новыми людьми». Эта самооценка имела как бы две стороны: вначале «новые люди» воспринимались как антитеза «старым людям» допетровской Руси. Конфликт мыслился как возрастной: новые люди — это молодые, русские европейцы, сторонники просвещения и новых обычаев, а «старые» — защитники старины, «закоренелые обычаем», носители традиций. Однако в дальнейшем акценты сдвинутся, и «новые европейцы» будут противопоставляться «старым европейцам», *молодая* русская цивилизация будет противопоставляться *старой* западноевропейской, как способная осуществить то, что задумал, но не осуществил Запад. Показательно, что такая же переориентировка смысла в слове «новый» обнаруживается и в русских текстах XI в. Когда летописец-киевлянин, описывая крещение Руси, цитирует апостола Павла:

ветхая мимондоша, и се быша новая (ПЛДР 1978, 134),

то он под старым («ветхим») очевидно подразумевает языческую Русь. Но когда в XI в. митрополит Илларион (первый русский митрополит, поставленный князем Ярославом вместо грека) сравнивает греков с Ветхим Заветом, а русских христиан — с Новым, т. е. с Евангелием, то очевидно, что новизна наполняется особым смыслом: ученик не хуже, а лучше учителя.

Как и при принятии христианства, реформа Петра сопровождается резким и демонстративным разрывом с традицией. Когда Петр, оскорбляя религиозные чувства москвичей, приказывает на Красной площади (святом месте) строить «грешное» здание театра, он поступает так же, как Святой Владимир, приказавший привязать статую Перуна к конским хвостам.

Этому же стремлению к кардинальному разрыву с прошлым следует отчасти (если оставить в стороне социальные мотивации) приписать исключительно сильное воздействие Просвещения вообще и Руссо в особенности на русскую культуру. Решительное отрицание Руссо истории и противопоставление ей теории, основанной на Природе и ее неизменных принципах, отрицание всей предшествующей культурной традиции и противопоставление испорченной культурной элиты нравственному здоровью народа составили основу популярности Руссо в России. Культ Руссо, возникший в России в последней трети XVIII в., продолжал существовать и в то время, когда во Франции его вспоминали только историки.

Ввиду того, что французский язык получил в образованных кругах русского общества повсеместное распространение[44], чтение их произведений было доступно в оригиналах. Переводы были знаком признания, включенности в русскую литературную ситуацию. Однако по-

[44] Сосланный при Екатерине II за легкомысленное поведение на южный Урал молодой офицер Г. Винский вынужден был для пропитания преподавать французский язык. Его ученица, 15-летняя дочь чиновника, Гельвеция, Мерсье, Руссо, Мабли переводила без словаря (см. Винский 1914, 139). Книги всех этих авторов можно было достать на границе Азии.

скольку после Петра западное влияние воспринималось как связанное с цивилизацией, а цивилизация получили отрицательную оценку, рост влияния Руссо парадоксально сливался с антифранцузскими настроениями, борьбой с галломанией и европейским влиянием. Отношение к Франции было чрезвычайно сложным, особенно в период Революции и наполеоновских войн и связанного с ними патриотического подъема. Здесь сталкивались восторженное отношение к идеям Революции, либеральное стремление отгородить деятелей Просвещения от якобинцев (тот же Винский писал:

> <...> Сколько бы старообрядцы, и новообрядцы и всѣ ихъ отголоски не вопіяли: „Распинайте французовъ!“ но Волтеры — не Мараты: Ж. Ж. Руссо — не Кутоны, Бюффоны — не Робеспіеры. Ежели когда-нибудь настанутъ времена правды, тогда великіе умы XVIII-го столѣтія, истинные благодѣтели рода человѣческого, получатъ всю имъ принадлежащую честь и признательность [Винский 1914, 17])

и консервативно-националистическая тенденция объявлять Французскую Революцию неизбежным следствием в с е й французской культуры (Шишков, Растопчин).

Однако на этом фоне ощутимо заявляла о себе еще одна тенденция. Руссоистская модель получала такое истолкование: французская культура — и особенно ее тень — французское воспитание русского дворянства, забывшего родной язык, православную веру, народную одежду и русскую культуру, — это и есть та гибельная цивилизация, против которой восстает Руссо. Ей противостоит естественная жизнь русского крестьянина, носителя здоровой морали и природных добродетелей. Основная структурная оппозиция Просвещения: «Природа — предрассудок», «естественное — извращенное» — стала получать специфическую интерпретацию. Естественное стало отождествляться с национальным. В русском крестьянине, «мужике» увидели «человека Природы», в русском языке — естественный язык, созданный самой Натурой. Во Франции же стали усматривать отечество всех предрассудков, царство моды и «модных идей». Изнеженным предстает и зара-

женное галломанией русское общество «переродившихся славян» (Рылеев). Ему противостоит народ, в котором видят прямого наследника героического и примитивного быта гомеровско-эллинской культуры. Подобные представления будут питать переводчика «Илиады» Гнедича — поклонника Руссо и Шиллера, — свойственны они будут Грибоедову и тому кружку молодых литераторов, который Тынянов назвал «младоархаистами», и, наконец, окажут влияние на Гоголя.

Конечно, это лишь один из токов в общем движении текстов с Запада в Россию. В промежутке между Пушкиным и Чеховым русская культура становится транслирующей (вершина — творчество Толстого и Достоевского), и поток текстов поворачивает в обратном направлении.

Конечно, нарисованная нами картина предельно схематична. В реальности циркуляция текстов непрерывно идет в разных направлениях, большие и малые потоки скрещиваются, складывая свои воздействия. Одновременно тексты транслируются не одним, а многими центрами семиосферы, да и сама семиосфера подвижна в своих границах. Наконец, те же самые процессы протекают и на других уровнях: периоды агрессии поэзии в прозу сменяются агрессией прозы в поэзию, взаимное напряжении драмы и романа, письменной и устной культуры, культуры элитарной и массовой создают многонаправленные токи текстов. В разных аспектах одни и те же центры семиосферы могут быть одновременно и активно действующими, и «принимающими», одни и те же пространства семиосферы могут в одних отношениях быть центрами, в других — периферией, влечения провоцируют отталкивания, заимствования — самобытность. Пространство культуры — семиосфера — не есть нечто действующее по предначертанным и элементарно вычислимым путям. Оно кипит как Солнце и, как на Солнце, в нем очаги возбуждения меняются местами, активность вспыхивает то в неведомых глубинах, то на поверхности и иррадиирует энергию в относительно спокойные сферы. И результатом

этого непрерывного кипения является выделение колоссальной энергии. Но энергия, выделяемая семиосферой, — это энергия информации, энергия Мысли.

*
* *

Семиотика пространства имеет исключительно важное, если не доминирующее, значение в создании картины мира той или иной культуры. Природа этого явления связана с самой спецификой пространства. Неизбежным фундаментом освоения жизни культурой является создание образа мира, пространственной модели универсума. В этом случае пространственное моделирование реконструирует пространственный же облик реального мира. Однако возможно и другое использование пространственных образов. Известный математик А. Д. Александров пишет:

> При исследовании топологических свойств перед нами опять встает возможность мыслить себе отвлеченную совокупность объектов, обладающих вообще только такого рода свойствами. Такую совокупность называют абстрактным топологическим пространством.

И далее:

> Выделение этих свойств в их чистом виде приводит нас к представлению о соответствующем абстрактном пространстве (Александров 1956, 130—131).

Если при выделении какого-либо определенного признака образуется множество непрерывно примыкающих друг к другу элементов, то мы можем говорить об абстрактном пространстве по этому признаку. Так можно говорить об этическом, цветовом, мифологическом и пр. пространствах. В этом смысле пространственное моделирование делается языком, на котором могут выражаться непространственные представления.

Особенно показательно отражение пространственной картины семиосферы в зеркале художественных текстов.

СЕМИОСФЕРА И ПРОБЛЕМА СЮЖЕТА

Семиотические системы находятся в состоянии постоянного движения. Изменяемость — закон существования семиосферы. Она изменяется в целом и постоянно меняет свою внутреннюю структуру. Однако есть еще один вид изменений: в рамках каждой из субструктур, составляющих семиосферу, можно выделить элементы, стабильно закрепленные в ее пространстве, и элементы, обладающие относительной свободой перемещения. Первые закреплены в социальной, культурной, религиозной и прочих структурах, вторые обладают более высокой, чем их окружение, степенью свободы выбора своего поведения. Герой второго типа способен *совершать поступки*, т. е. пересекать границы запретов, недоступные для других. Как Орфей или Сослан[45] из эпоса о нартах он может перейти границу, отделяющую живых от мертвых или как фриульские *Benandanti* совершать ночные баталии с ведьмами (Ginzburg 1984), или как берсерк устремляться в бой, нарушая все его правила: голым или в медвежьей шкуре, воя как зверь и убивая и своих, и чужих. Он может быть благородным разбойником или пиккаро, колдуном, шпионом, сыщиком, террористом или суперменом — существенно, что он способен совершать то, что другим запрещено, и пересекать структурные границы культурного пространства. Каждое такое пересечение есть поступок, а цепь поступков образует сюжет.

Сюжет — понятие синтагматическое и, следовательно, связано с переживанием времени. Поэтому мы сталкиваемся с двумя типологическими формами событий, соответствующими двум типам времени: циклическому и линейному. В архаических культурах доминирует цикли-

---

[45] Сослан (Созырыко) «<...> на своем коне возвращается из страны мертвых, куда он ездил посоветоваться со своей первой женой, покойницей» (Дюмезиль 1976, 103).

ческое время. Создаваемые по законам циклического времени тексты не являются, в нашем смысле, сюжетными и, вообще, с большим трудом могут быть описаны средствами привычных нам категорий. Первой особенностью их является отсутствие категорий начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменой годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря. Человеческая жизнь рассматривалась не как линейный отрезок, заключенный между рождением и смертью, а как непрестанно повторяющийся цикл (ср. «Умрешь — начнешь опять сначала <...>» — Блок 1960—1963, III: 37). В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного повествования, являющегося частной манифестацией безналичного и бесконечного Текста. Такое рассказывание совсем не имеет целью поведать каким-либо слушателям нечто им неизвестное, а представляет собой механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе. Поэтому выбор того или иного сюжетного эпизода Текста началом и содержанием сегодняшнего рассказывания не принадлежит рассказывающему — он составляет часть хронологически закрепленного и обусловленного течением природных циклов ритуала.

Другой особенностью, связанной с цикличностью, является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослоевое устройство с отчетливо проявляющимися признаками топологической организации. Это означает, что такие циклы, как сутки, год, циклическая цепь умираний и рождений человека или бога, рассматриваются как взаимно гомеоморфные. Поэтому, хотя ночь, зима, смерть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры, как это воспринимает современное сознание. Они — одно и то же (вернее — трансформации одного и того же).

Упоминаемые на разных уровнях циклического мифологического устройства персонажи и предметы суть различные собственные имена одного. Мифологический текст, в силу своей исключительной способности подвергаться топологическим трансформациям, с поразительной смелостью объявляет одним и тем же сущности, сближение которых представило бы для нас значительные трудности.

Топологический мир мифа не дискретен. Как мы постараемся показать, дискретность возникает здесь за счет неадекватного перевода на дискретные метаязыки немифологического типа.

Это центральное текстообразующее устройство выполняет важнейшую функцию — оно строит картину мира, устанавливает единство между его отдаленными сферами, по сути дела реализуя ряд функций науки в донаучных культурных образованиях. Ориентированность на установление изо- и гомеоморфизмов и сведение разнообразной пестроты мира к инвариантным образам позволяло текстам этого рода не только функционально занимать место науки, но и стимулировать ряд культурных достижений чисто научного типа, например, в области календарно-астрономической. Функциональное родство этих систем наглядно прослеживается при изучении историками греко-античной науки.

Порождаемые центральным текстообразующим устройством тексты играли классификационную стратифицирующую и упорядочивающую роль. Они сводили мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству. Даже если при пересказе нашим языком эти тексты приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являются. Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых и, в этом смысле, неподвижных. Даже если рассказывалось о смерти и разъятии тела бога и последующем его воскресении, перед нами — не сюжетное повествование в нашем смысле, поскольку эти события мыслятся как присущие неко-

торой позиции цикла и исконно повторяющиеся. Регулярность повтора делает их не эксцессом, случаем, а законом, имманентно присущим миру. Центральное циклическое текстопорождающее устройство типологически не могло быть единственным. В качестве механизма—контрагента оно нуждалось в текстопорождающем устройстве, организованном в соответствии с линейным временным движением и фиксирующем не закономерности, а аномалии. Таковы были устные рассказы о «происшествиях», «новостях», разнообразных счастливых и несчастных эксцессах. Если там фиксировался принцип, то здесь случай. Если исторически из первого механизма развились законополагающие и нормирующие тексты как сакрального, так и научного характера, то из второго — исторические тексты, хроники и летописи.

Фиксация однократных и случайных событий, преступлений, бедствий — всего того, что мыслилось как нарушение некоторого исконного порядка, представляла историческое зерно сюжетного повествования. Не случайно элементарная основа художественных повествовательных жанров называется «новелла», то есть «новость» и, что неоднократно отмечалось, имеет анекдотическую основу.

Попутно следует отметить принципиально различную прагматическую природу этих исконно противоположных типов текстов. В мире мифологических текстов, в силу пространственно-топологических законов его построения, прежде всего выделяются структурные законы гомеоморфизма: между расположениями небесных тел и частями тела человека, структурой года и структурой возраста и т. д. устанавливаются отношения эквивалентности. Это приводит к созданию элементарно-семиотической ситуации: всякое сообщение должно интерпретироваться, получать перевод при трансформации его в знаки другого уровня. Поскольку микрокосм внутреннего мира человека и макрокосм окружающей его вселенной отождествляются, любое повествование о внешних событиях может восприниматься как имеющее интимно-личное отношение к

любому из аудитории. Миф всегда говорит обо мне. «Новость», анекдот повествуют о другом. Первое организует мир слушателя, второе добавляет интересные подробности к его знанию этого мира.

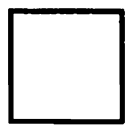
*
* *

Современный сюжетный текст — плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов. Однако процесс их взаимодействия, уже потому, что в реальном историческом пространстве он растянулся на огромный промежуток времени, не мог быть простым и однозначным.

Разрушение циклически-временного механизма текстов (или, по крайней мере, резкое сужение сферы его функционирования) привело к массовому переводу мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем (к таким переводам следует отнести и словесные пересказы мифов-ритуалов и мифов-мистерий) и к созданию тех новеллистических псевдомифов, которые приходят нам на память, в первую очередь, когда упоминается мифология.

Первым и наиболее ощутимым результатом такого перевода была утрата изоморфизма между уровнями текста, в результате чего персонажи различных слоев перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур. Возникла многогеройность текстов, в принципе невозможная в текстах подлинно-мифологического типа. Поскольку переход от циклического построения к линейному был связан со столь глубокой перестройкой текста, по сравнению с которой всякого рода вариации, имевшие место в ходе исторической эволюции сюжетной литературы, перестают казаться принципиальными, становится не столь уже существенно, что используем мы для реконструкции мифологической праосновы текста — античные пересказы мифа или романы XIX века. Иногда позднейшие тексты дают даже более удобную основу для реконструкций такого рода.

Наиболее очевидным результатом линейного развертывания циклических текстов является появление персонажей-двойников. От Менандра, александрийской драмы, Плавта и до Сервантеса, Шекспира и — через Достоевского — романов XX века (ср. систему персонажей-двойников в «Климе Самгине») проходит тенденция снабжать героя спутником-двойником, а иногда — целым пучком — парадигмой спутников. В одной из комедий Шекспира мы имеем дело с квадратом: два героя-близнеца, слуги которых также близнецы между собой («Комедия ошибок»).



Очевидно, что мы имеем здесь дело со случаем, когда четыре персонажа в линейном тексте при обратном переводе его в циклическую систему должны «свернуться» в одно лицо: отождествление близнецов, с одной стороны, и пары комического и «благородного» двойников, с другой, естественно к этому приведет. Появление персонажей-двойников — результат дробления пучка взаимно-эквивалентных имен — становилось в дальнейшем сюжетным языком, который мог интерпретироваться весьма различным образом в разнообразных идейно-художественных моделях — от материала для создания интриги (см. Фрейденберг 1973) до контрастных комбинаций характеров или моделирования внутренней сложности человеческой личности в произведениях Достоевского.

В качестве примера интригообразующего воздействия этого процесса сошлемся на комедию Шекспира «Как вам это понравится».

Персонажи комедии распадаются на отчетливо эквивалентные пары, которые при (условном) обратном переводе в циклическое время взаимно свертываются, обра-

зуя, в конечном итоге, *одно лицо*. Возглавляют список два персонажа: герцоги-братья, из которых один живет «в лесу», другой же правит, захватив его владения. Персонажи, находящиеся «при дворе» и «в лесу», относятся друг к другу по принципу дополнительной дистрибуции: перемещение одного из них из леса ко двору вызывает незамедлительное обратное перемещение другого. Одновременно встречаться в одном и том же окружении они, видимо, не могут. А поскольку перемещение «в лес» и возвращение — обычная мифологическая (а затем — сказочная) формула умирания и воскресения, то очевидно, что в мифологическом пространстве эти двойники составят единый образ.

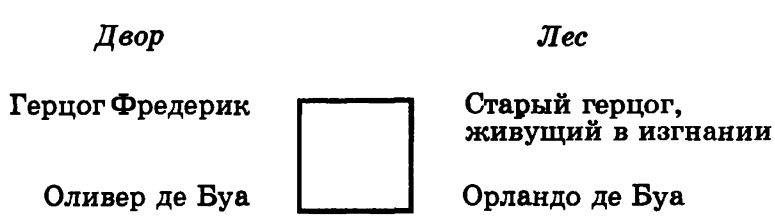
Но противопоставление двух герцогов-братьев на другом уровне дублируется антитезой Оливера и Орландо — старшего и младшего сыновей Роланда де Буа. Как и правящий герцог, Оливер оказывается узурпатором наследия брата и изгоняет последнего в лес (параллель между герцогом Фредериком и Оливером проводится в тексте комедии очень ясно). То, что черта, отделяющая «двор» от «леса», есть грань, за которой начинается мифологическое перерождение, вытекает из того, что оба злодея, переступив эту грань, мгновенно преображаются в героев добродетели:

> <...> герцог Фредерик все чаще слыша
> Как в этот лес стекается вся доблесть,
> Собрал большую рать и сам ее
> Повел как вождь, замыслив захватить
> Здесь брата и предать его мечу.
> Так он дошел уж до опушки леса,
> Но встретил здесь отшельника святого.
> С ним побеседовав, он отрешился
> От замыслов своих, да и от мира.
> Он изгнанному брату возвращает
> Престол <...>
>
> (Шекспир 1957–1960, V: 110).

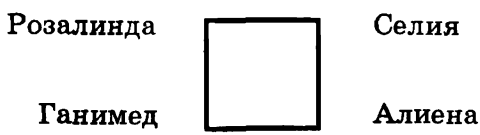
Такая же перемена происходит и с Оливером:

Да, то был я; но я — не тот; не стыдно
Мне сознаваться, кем я был, с тех пор
Как я узнал раскаяния сладость
(там же, 92).

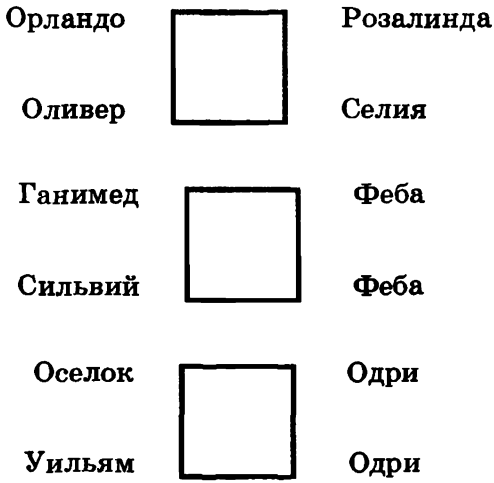
Таким образом, получается квадрат, в котором персонажи, расположенные на одной горизонтали, — один и тот же герой в разные моменты его сюжетного движения (при развертке на линейную шкалу сюжета), на одной вертикали — разные проекции одного персонажа.



Этим параллелизм образов не ограничивается: женские персонажи явно представляют собой ипостаси основных героев: это дочери двух герцогов — Розалинда и Селия, которые при обратной циклической трансформации сюжета, очевидно, войдут в единый центральный образ в качестве его имен-ипостасей. Основное сюжетное разделение на этом уровне претерпевает существенную трансформацию — обе девушки удаляются «в лес» (одна изгоняется, другая добровольно), но при этом они претерпевают превращения: переодеваются (Розалинда меняет также пол, перенаряжаясь в мальчика) и изменяют имена — типичная деталь мифологического перевоплощения.



Новая система эквивалентностей начинается с завязывания любовной интриги: перед нами четкая система параллелизмов, причем двойная природа Ганимеда — юноши-девушки (что подчеркивается и его двусмысленным именем) — создает основу для новых мифологических отождествлений, воспринимаемых на уровне шекспировского текста как комическая путаница.



Все эти персонажные пары отчетливо повторяют одну и ту же ситуацию и тот же самый тип отношений на различных уровнях, взаимно дублируя друг друга. Даже шуту дан двойник в виде еще более низменного персонажа — деревенского дурака. «Оливер — Селия» — сниженный дубликат «Орландо — Розалинды» (в инвариантной схеме первые сведутся к Фредерику, а вторые — к его изгнанному брату), квадрат «Ганимед — Феба — Феба — Сильвий» — сниженный вариант всех их, а квадрат «Оселок — Одри — Одри — Уильям» — то же самое по отношению ко второму. В итоге все сколь либо значительные персонажи комедии в циклическом пространстве сведутся к единому образу.

Остается упомянуть еще лишь об одном персонаже, противостоящем в с е м действующим лицам комедии — Жаке-меланхолике. Он единственный выключен из интриги и не возвращается из лесу вместе со старым герцогом, а остается в том же пространстве, теперь уже при добровольном изгнаннике Фредерике. Он же обладает наиболее ярко выраженным характером: он постоянный критик того человеческого мира, который находится за пределами леса. Поскольку «двор» и «лес» образуют асимметричное пространство типа «земной мир — загробный» (в мифе), «реальный мир — идеально-сказочный» (у Шекспира), то персонаж типа Жака необходим для того, чтобы придать художественному пространству ориентированность. Он не сливается с персонажем, подвижным относительно сюжетного пространства, а представляет собой персонифицированную пространственную категорию, воплощенное отношение одного мира к другому. Не случайно он — единственное действующее лицо, которое не п е р е м е щ а е т с я через границу между мирами «двор» и «лес».

*
* *

Можно полагать, что персонажи-двойники представляют собой лишь наиболее элементарный и бросающийся в глаза продукт линейной перефразировки героя циклического текста. По сути дела само появление р а з л и ч н ы х персонажей есть результат того же самого процесса. Как мы уже заметили, персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и пересекать границу — основной топологический признак этого пространства, и на неподвижных, являющихся, по сути дела, функцией этого пространства (см. Неклюдов 1966; Лотман 1970, 280—289).

Исходная, в типологическом отношении, ситуация: некоторое сюжетное пространство членится о д н о й границей на внутреннюю и внешнюю сферу, и о д и н пер-

сонаж получает сюжетную возможность ее пересекать — заменяется производной и усложненной. Подвижный персонаж расчленяется на пучок-парадигму различных персонажей такого же плана, а препятствие (граница), также количественно умножаясь, выделяет подгруппу персонифицированных препятствий — закрепленных за определенными точками сюжетного пространства неподвижных персонажей-врагов («вредителей», по терминологии В. Я. Проппа). В результате сюжетное пространство «населяется» многочисленными и разнообразно связанными и противопоставленными героями. Из этого вытекает некоторый частный вывод: чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста. Нельзя не видеть, что лирика с ее сведенностью сюжета к схеме: «я — он (она)» или «я — ты» оказывается, с этой точки зрения, наиболее «мифологичным» из жанров современного словесного искусства. Это предположение подтверждается и другими признаками, например, отмеченными выше прагматическими свойствами мифологических текстов. Естественно, что лирика глубже и естественнее, чем эмпирические жанры, воспринимается читателем как модель его собственной личности.

Другим фундаментальным результатом этого же процесса явилась выделенность и маркированная моделирующая функция категорий начала и конца текста.

Отслоившийся от ритуала и приобретший самостоятельное словесное бытие текст, в линейном его расположении, автоматически обрел отмеченность начала и конца. В этом смысле эсхатологические тексты следует считать первым свидетельством разложения мифа и выработки повествовательного сюжета.

Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство — выхождение из него (цепочка эта открыта в обе стороны и может бесконечно умножаться). По-

скольку закрытое пространство может интерпретироваться как «пещера», «могила», «дом», «женщина» (и, соответственно, наделяться признаками темного, теплого, сырого (ср. Иванов и Топоров 1965), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как «смерть», «зачатие», «возвращение домой» и т. д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью/зачатием воскресение/рождение связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей личности, а в качестве обновления уже существовавшей. В такой же мере, в какой зачатие отождествляется со смертью отца, рождение — с его возвращением. С этим, в частности, связана очевидность того, что не только синхронные персонажи-двойники, но и диахронные, типа «отец-сын», представляют собой разделение единого или циклического текста-образа[46]. Двойничество всех братьев Карамазовых между собой и их общая отнесенность к Федору Карамазову по схеме «деградация-возрождение», полное отождествление или контрастное противопоставление — убедительное свидетельство устойчивости этой мифологической модели.

Мифологическое происхождение сюжетного двойничества очевидно связано с перераспределением границ сегментации текстов и признаков отождествления и различия центрального действователя.

В циклических мифах, вырастающих на этой основе, можно определить порядок событий, но нельзя установить временных границ повествования: за каждой смертью следует возрождение и омоложение, за ними — старение и смерть. Переход к эсхатологическим повествованиям задавал линейное развитие сюжета. Это сразу же переводило текст в категории привычного нам повествовательного жанра. Действие, включенное в линейное временное движение, строилось как повествование о посте-

[46] Рождение Тристана после смерти его отца — такое же раздвоение во времени, как Изольда Златовласая и Изольда Белорукая в синхронном пространстве.

пенном одряхлении мира (старении бога), затем следовала его смерть (разъятие, мучение, поедание, погребение — последние два синонимичны как включения в закрытое пространство), воскресение, которое знаменовало гибель зла и его конечное искоренение. Таким образом, нарастание зла связывалось с движением времени, а исчезновение его — с уничтожением этого движения, с всеобщей и вечной остановкой. Признаками разрушения исконно-мифологической структуры, в этом случае, будет также распадение отношений изоморфизма. Так, например, евхаристия из действия, тождественного погребению (а также — мучению, разъятию, что связывалось, с одной стороны, с жеванием и разрыванием пищи, а с другой было, например, тождественно пыткам в ходе инициационного обряда, который также был смертью в новом качестве), становилась з н а к о м.

Рудиментом мифа в эсхатологической легенде можно считать то, что резко маркированный конец текста не совмещен еще с биологическим концом жизни героя — смертью. Смерть (или ее эквиваленты: удаление и пребывание в неизвестности, за которой должно последовать новое «явление» героя, чудесный сон в таинственном месте — скале, пещере, завершающийся пробуждением и возвратом и пр.) располагается в середине повествования, а не венчает его. С этим связано одно попутное замечание: если согласиться с мыслью, что эсхатологическая легенда — типологически наиболее близкий к мифу продукт его линейной перефразировки (и, вероятно, исторически наиболее ранний), то придется заключить, что обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке — не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но для определенного этапа — и единственная, не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического. Эсхатологический конец по своей природе может быть лишь конечным торжеством доброго начала и осуждением и наказанием злого. Привычные нам «хорошие» и «дурные»

концы вторичны по отношению к нему как реализация или не реализация этой исконной схемы.

Категория начала не была в такой мере маркирована в текстах эсхатологических легенд, хотя она и выражалась формами стабильных зачинов и устойчивых ситуаций, что было связано с представлением о наличии некоторого идеального исходного состояния, последующей его порчи и конечного восстановления.

Значительно более отмеченными были «начала» в культурно-периферийных текстах летописного свойства. При описании эксцесса указание на то, «кто первый начал» или «с чего все началось», современным читателем может восприниматься как установление каузальной связи. Высокая моделирующая роль категории «начала» будет с очевидностью проявляться в «Повести временных лет», которая, по существу, представляла собой собрание повествований о началах — начале русской земли, начале княжеской власти, начале христианской веры на Руси и пр. Преступление также интересует летописца, в первую очередь, с этой точки зрения. Сущность события проясняется указанием на то, кто первым осуществил подобное действие (так, осуждение братоубийства — ссылкой на Каина). В «Слове о полку Игореве» отношение к самопальному походу Игоря формулируется как указание на инициатора усобиц Олега Гориславича (это усугубляется тем, что Олег и по крови «зачинатель» рода Игоря).

Перевод мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов — описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это, в значительной мере, определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров.

Временная смерть как форма перехода из одного состояния в другое — высшее — встречается в чрезвычайно широком кругу текстов и обрядов. К последним следует отнести весь комплекс инициационных обрядов, такие религиозные процедуры, как пострижение в монахи или

принятие схимы, посвящение в шаманы. Как правило, смерть при этом связывается с растерзанием, разрубанием тела, захоронением или поеданием кусков и последующим воскресением. В. Я. Пропп, ссылаясь на широкий круг источников, в частности, работу Н. П. Дыренковой «Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен» (Дыренкова 1930), отмечает:

> <...> ощущение разрубания, разрезания, перебирания внутренностей есть непременное условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом (Пропп 1986, 95).

Там же приводится многочисленный ряд известий о том, что появлению пророческого дара предшествует прободение языка, ушей, введение змеи в тело и прочее.

В условиях, когда названные выше обряды уже рассмотрены в широком мифологическом контексте (Пропп, Элиаде и др.), не составляет особого труда установить их содержательную соотнесенность с единым мифологическим инвариантом «жизнь — смерть — воскресение (обновление)» или на более абстрактном уровне: «вхождение в закрытое пространство — выхождение из него». Трудность заключается в другом — в объяснении устойчивости этой схемы даже в тех случаях, когда непосредственная связь с миром мифа заведомо оборвана. Когда Пушкин в «Пророке» дал исключительно точную, детализованную и подтвержденную сейчас многочисленными текстами картину обретения шаманского (то есть пророческого) дара, вплоть до таких деталей, как введение в рот «маленькой змеи, которая воплощает магические способности» (Пропп 1986, 94), он не знал источников, которыми располагает современный этнограф, в равной мере, как и нам для понимания его стихотворения не обязательно помнить параллели из пророка Исаии и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных образов в «Пророке» (см. Исайя VI; Кашталева 1930; Черняев 1898).

Для того, чтобы воспринимать пушкинский текст, столь же необязательно знать о связи его образов с инициационным (или посвящающим в шаманы) обрядом, как для пользования языком нет необходимости иметь сведения о происхождении его грамматических категорий. Такое знание полезно, но не составляет минимального условия понимания текста. Скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически формальную основу построения текста об умирании «ветхого» человека и возрождении ясновидца.

Еще более наглядно этот двойной процесс — с одной стороны, забвения содержательной стороны инициационного комплекса до степени полной его формализации и, следовательно, превращения в нечто сознательно не ощущаемое читателем (а, возможно, и автором) и, с другой, все же характерного присутствия этого, ставшего бессознательным, комплекса — мы находим в романе А. Моравиа «Неповиновение». Действие заключается в превращении современного юноши в мужчину. В романе затрагиваются современные вопросы молодежного бунта, неприятия мира и мучительного перехода от мятежного эгоцентризма и культа самоуничтожения к открытому восприятию жизни. Однако сюжетное движение строится здесь по древней схеме: конец детства (конец п е р в о й жизни) отмечен все возрастающей тягой к смерти, сознательным обрывом связей, соединяющих героя с миром (бунт против родителей, против буржуазного мира превращается в бунт против жизни как таковой). Затем наступает длительная болезнь, приводящая героя на грань смерти и являющаяся недвусмысленным ее субститутом (страницы, описывающие бред умирающего юноши, эквивалентны «спуску в загробный мир» в мифологических текстах). Первая связь с женщиной (сиделкой при больном) знаменует начало возвращения к жизни, перехода от нигилизма и бунта к приятию мира, нового рождения. Эта отчетливо мифологическая схема, воспроизводящая классические контуры инициации, выразительно завершается

заключительным образом романа: поезд, на котором выздоровевший юноша едет в горный санаторий, ныряет в темную дыру тоннеля и вырывается из него на простор. Два конца тоннеля предельно четко соответствуют древнейшему мифологическому представлению, согласно которому один конец тоннеля символизирует смерть, другой — рождение.

Мы уже отметили, что архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот. В связи с этим происходит и вторичное оживление мифологических ходов повествования, которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас — сознательно или невольно — к мифу[47]. Показательный

[47] Признаком сознательной ориентации на миф в романе Моравиа является род смерти, избираемый жаждущим самоуничтожения юношей: он и в мыслях не имеет самоубийства — в сознании его возникает образ разрывания на части и поедания его тела дикими зверьми. В романе это психологически обосновывается слышанными с детства рассказами об убитом молодом человеке, который, как считает Мальчик, закопан около зверинца, книгами о христианских мучениках и пр.; однако мы здесь без труда ощущаем один из универсальных мотивов смерти в мифе (разрывание — поедание). Ср.: «<...> растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах, играет оно большую роль и в сказке» (Пропп 1986, 95). Этнография дает многочисленный материал о том, как за разрыванием на части следует закапывание в землю (одновременно захоронение и засевание поля — ср. известную балладу Р. Бернса «Джон — ячменное зерно», где мучение, зарывание в землю, варка в котле — лишь предтечи возрождения и где создается трехслойная сюжетная структура: архаико-мифологический пласт, сказочный — война «трех королей против Джона», и третий, воплощающий поэзию земледельческого труда, — засевание поля или проглатывание). Оба они изоморфны зачатию, и за ними

пример этого мы видим в охарактеризованном выше романе Моравиа. То, что образ, подсказанный современной техникой («поезд и тоннель»), строится как суггестивное выражение наиболее архаического мифологического комплекса (перехода в новое состояние как смерть, и новое рождение; цепь: «смерть — половое общение — возрождение»; вхождение во тьму и выхождение из нее как инвариантная модель всех вообще трансформаций) — глубоко показательно для механизма активизации мифологического пласта в структуре современного искусства.

*
* *

Если рассматривать центральные и периферийные сферы культуры в качестве некоторых организованных текстов, то можно будет отметить различные типы их внутреннего устройства.

Центральный мифообразующий механизм культуры организуется как топологическое пространство. При проекции на ось линейного времени и из области ритуального игрового действа в сферу словесного текста он претерпевает существенные изменения: приобретая линейность и дискретность, он получает черты словесного текста, построенного по принципу некоторой фразы. В этом смысле

закономерно следует произрастание или изблевывание, которые являются новым и более совершенным рождением. Так, Элиаде приводит африканский миф о великане Нгакола, который пожирал и изблевывал людей. Миф этот положен у соответствующих племен в основу инициационного обряда. Не лишено интереса, что у Моравиа уход героя из жизни и мира детства, родителей и собственности принимает форму разрывания на части денег и зарывания обрывков в землю (этому жертвоприношению предшествует открытие, что в комнате родителей за изображением мадонны, перед которым ребенка долгие годы заставляли молиться, скрыт сейф, набитый кредитками). Так весьма архаический сюжет низвержения старого божества, разрывания на части и засевания кусками его тела земли, за коим следует обновление и бога, и человека, начало «новой жизни» становится языком, на котором писатель повествует об остро современных коллизиях.

он становится сопоставим с чисто словесными текстами, возникающими на периферии культуры. Однако именно это сопоставление позволяет обнаружить весьма глубокие отличия: центральная сфера культуры строится по принципу интегрированного структурного целого — фразы, периферийная организуется как кумулятивная цепочка, организуемая простым присоединением структурно самостоятельных единиц. Такая организация наиболее соответствует функции первой как структурной модели мира и второй как своеобразного архива эксцессов.

Каждой из названных выше групп текстов соответствует свое представление об универсуме как целом.

Законообразующий центр культур, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом. Хотя он представлен текстом или группой текстов, они в общей системе культуры выступают как нормализующее устройство, расположенное по отношению ко всем другим текстам данной культуры на метауровне. Все тексты этой группы органически между собой связаны, что проявляется в их способности естественно свертываться в некоторую единую фразу. Поскольку по содержанию фраза эта связана с эсхатологическими представлениями, картина мира, порождаемая этой фразой, чередует трагическое напряжение сюжета с конечным умиротворением.

Система периферийных текстов реконструирует картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность. Эта группа текстов также оказывается способной перемещаться на некоторый метауровень, однако сведению в какой-либо единый и организованный текст она не поддается. Поскольку составляющими эту группу текстов сюжетными элементами будут эксцессы и аномалии, общая картина мира представится как предельно дезорганизованная. Отрицательный полюс в ней будет реализован повествованиями о разнообразных трагических случаях, каждый из которых будет представлять собой неко-

торое нарушение порядка, то есть наиболее вероятным в этом мире парадоксально окажется наименее вероятное. Положительный полюс манифестируется ч у д о м — решением трагических конфликтов наименее ожидаемым и вероятным образом. Однако поскольку общая упорядоченность текстов отсутствует, благотворящее чудо в этой группе текстов никогда не бывает конечным. Следовательно, создаваемая здесь картина мира, как правило, хаотична и трагична.

Несмотря на то, что относительно каждой конкретной культуры мы можем выделить относительную ориентированность ее на тот или иной текстопорождающий механизм и ту или иную группу текстов, речь, в данном случае, может идти лишь о самоориентировке, поскольку в реальном механизме культуры подразумевается наличие обоих центров, их взаимная напряженность и воздействие друг на друга. Борясь за главенствующее положение в иерархии данной культуры, каждая из этих групп воздействует на своего контрагента, стремясь самоопределиться в качестве текста высшего ранга, а своему противнику отведя место частной манифестации себя на более низком текстовом уровне. Если примеры расположения упорядоченных текстов на высшем структурном уровне культуры тривиальны — их можно иллюстрировать в философии рядом систем от Платона до Гегеля, а в области теории науки, например, концепцией Ф. де Соссюра, то противоположное построение связывается, например, с картиной мира Н. Винера с его универсальной и наступательной энтропией, с точки зрения которой информация — лишь случайный и локальный эпизод. Когда умирающий Тютчев просил «сделать вокруг него немного света», он выражал пронесенное им через всю жизнь убеждение в том, что мир хаотически неупорядочен и что свет, разум и закон — лишь локальные случайные и нестабильные формы «игры неупорядоченностей» (с характерной ссылкой на Паскаля). По Тютчеву, человек расположен на границе этих двух враждебных миров, принадлежа своей природ-

ной сущностью миру хаоса, а мыслью — чуждому природе логосу:

И от чего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?
(Тютчев 1965–1966, I: 199).

Спор между каузально-детермированным и вероятностным подходами в теоретической физике XX века — пример охарактеризованного выше конфликта в сфере науки.

*
* *

Диалогический конфликт двух исходных текстовых группировок приобретает совершенно новый смысл с момента (этому слову здесь не придается никакого хронологического значения, поскольку отделить дохудожественный период существования текстов от художественного мы можем лишь логически, но отнюдь не исторически) возникновения искусства.

В художественном тексте оказывается возможным реализовать ту оптимальную их соотнесенность, при которой конфликтующие структуры располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном. Поэтому художественное повествование оказывается наиболее гибким и эффективным моделирующим устройством, способным целостно описывать весьма сложные структуры и ситуации.

Конфликтующие системы не отменяют друг друга, а вступают в структурные отношения, порождая новый тип упорядоченностей. Как реализуется подобный тип повествовательной структуры, попытаемся проиллюстрировать на частном примере романов Достоевского, удобных именно своей диалогической структурой, глубоко проанализированной М. М. Бахтиным. Впрочем, как это было дока-

зано тем же автором, диалогическая структура не составляет исключительной принадлежности романов Достоевского, а свойственна романной форме как таковой. Можно было бы сказать и более расширительно — художественному тексту определенных типов. Нас, однако, в данном случае не интересует принцип диалогичности во всем его многоаспектном объеме. Перед нами значительно более узкая задача — проследить интеграцию в повествовательной форме романа двух противоположных сюжетообразующих принципов.

В романах Достоевского легко вычленяются, что уже неоднократно отмечалось исследователями, две противонаправленные сферы: область бытового действия и мир идеологических конфликтов.

Первая — область сюжетного развития, в свою очередь, расчленяется на мир повседневных событий и сферу детективно-криминального сюжета.

Давно уже было замечено, что повседневные события развиваются у Достоевского в соответствии с «логикой скандалов», закономерным следствием чего явилось формальное выражение связи между эпизодами при помощи словечка «вдруг» (см. Слонимский 1922). Развивая это наблюдение, можно было бы сказать, что события бытового ряда следуют в повествовании Достоевского друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, одни из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — лишь возможные, а третьи — мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчленяющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконст-

руировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора.

Рассмотрим для примера главы «Хромоножка» и «Премудрый змий» из «Бесов». Уже исходная ситуация строится как нарушение наиболее вероятного: Степан Трофимович, приглашенный к Варваре Петровне для важного и конфиденциального разговора, придя к ней, не застает никого. Одновременно совершается и другое странное событие: в церкви к Варваре Петровне подходит неизвестная ей и странно ведущая себя дама (в дальнейшем она оказывается Марьей Тимофеевной Лебядкиной), и Варвара Петровна, вопреки здравому смыслу и сущности своего характера, приглашает ее к себе домой[48]. В дело вмешивается совершенно необъяснимо ведущая себя Лиза, которая вопреки всему заставляет Варвару Петровну взять ее также с собой.

Степан Трофимович и автор ждут одну Варвару Петровну, но слышат шум многих шагов, что

> <...> было уже *несколько* странно <...>.

Слышатся шаги, точно

> <...> кто-то входил *до странности* <курсив мой. — *Ю. Л.*> *скоро* <...>,

за чем следует специальное предупреждение, что

> <...> так не могла входить Варвара Петровна.

Именно поэтому входящая оказывается Варварой Петровной (молодые женщины идут за нею

> <...> несколько приотстав и гораздо тише <...> (Достоевский 1972—1990, X: 121).

---

[48] Вообще герои Достоевского систематически совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие «странный», немотивированный вид.

Далее следует странное и скандальное поведение Марьи Тимофеевны. Как только этот инцидент исчерпывается, неожиданно появляется Прасковья Ивановна (мать Лизы), и между ней и Варварой Петровной происходит сцена одновременно скандальная и неожиданная (кроткая и забитая Прасковья Ивановна ведет себя агрессивно). Сцена кончается обмороком Варвары Петровны и примирением. Далее появляется новое лицо — Дарья Павловна. Разговор, однако, идет не о сватовстве за нее Степана Трофимовича, р а д и ч е г о о н б ы л п р и г л а ш е н (об этом, вопреки вероятности, все забыли), а совсем о другом — вводится новое усложнение: Дарья Павловна сообщает, что по просьбе Никола́я Всеволодовича передала деньги капитану Лебядкину, раскрывая тем самым наличие каких-то таинственных отношений между людьми, самое знакомство которых казалось невероятным.

Далее сообщается о появлении самого капитана Лебядкина, и, вопреки утверждениям присутствующих, что это

> <...> не такой человек, который может войти в общество <...>

и приглашение его исключается, он приглашается и входит. При этом Варвара Петровна отправляет из комнаты Лизу

> („Особенно Лизе тут нечего будет делать“ [там же, 134—135]),

после чего Лиза, естественно, остается. Затем входит капитан Лебядкин, появление которого, с одной стороны — новое звено в цепи нелепостей, а, с другой — неожиданно своей н е д о с т а т о ч н о й безобразностью: он прилично и даже щегольски одет и не пьян (при этом вспоминается выражение Липутина:

> „Есть люди, которым чистое белье даже неприлично-с <...>“ (там же, 136);

поведение Лебядкина оказывается д л я н е г о неприличным, то есть недостаточно безобразным). Когда нажи-

мают звонок, чтобы вывести Лебядкина, то входящий слуга вместо этого сообщает, что

> — Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда-с <...> (там же, 142).

После чего появляется не Николай Всеволодович (Ставрогин), а неизвестный молодой человек, оказывающийся сыном Степана Трофимовича. Затем появляется Николай Всеволодович, который еще находится на пороге, когда Варвара Петровна задает ему самый неожиданный вопрос:

> „<...> правда ли, что эта несчастная, хромая женщина, — вот она, вон там, смотрите на нее! — правда ли, что она — законная жена ваша?“ (там же, 146), —

Николай Всеволодович ничего не отвечает, почтительно целует руку матери и ласково выводит Марью Тимофеевну из комнаты. В его отсутствии Петр Степанович «разъясняет» в лучшем смысле поведение Николая Всеволодовича

> („Довольно странно было и вне обыкновенных приемов это навязчивое желание этого вдруг упавшего с неба господина рассказывать чужие анекдоты“ [там же, 148]).

Затерроризированный Петром Степановичем капитан Лебядкин с позором изгоняется, и наступает настоящий апофеоз Николая Всеволодовича. Но тут происходит неожиданная истерика с Лизой. Едва ее успевают успокоить, как Петр Степанович делает неожиданное разоблачение, в результате которого его отец с позором изгоняется. Затем, неожиданно, все время молча сидевший в углу Шатов бьет Николая Всеволодовича по лицу, а Лиза падает в обморок.

Достаточно просмотреть этот перечень эпизодов, чтобы убедиться в том, что их последовательность не обусловлена никакой внутренней связью. Совершенно случайная, атомарная последовательность отдельных изолированных сгустков действия подчеркивается тем, что в целом ряде случаев, на самом деле, предсказуемость эпизодов существует, однако, в обращенном виде: эпизоды

следуют один за другим в порядке не наибольшей, а наименьшей вероятности.

Между неожиданностью эпизодов на данном — бытовом и детективном — уровнях существует значимое различие. Разрозненность и случайность последовательностей в детективе только кажущаяся. Она существует для читателя, которому неизвестна т а й н а сюжета и который до определенной поры принимает неважное за существенное и наоборот. Поскольку читателя следует как можно дольше продержать в этом неведении, от него скрывают ошибочность его предположений. Ложному развитию придается наиболее логичный и внешне убедительный вид. Несвязанность между отдельными эпизодами в этом случае лишь изредка проступает наружу для того, чтобы намекнуть на ложный характер принятых читателем связей.

Такая подспудная логика криминального действия имеется и в «Бесах», в частности, в процитированном выше эпизоде. Определенная часть событий лишь кажется скоплением нелепых случайностей, и раскрытие тайных преступлений внесет в их последовательность логику и организованность. Однако этого нельзя сказать обо всей цепочке эпизодов этой главы: для большей части нелепость и случайность в их сцеплении такими и останутся. Более того, если в детективе нелепость (неправильность) ложных связей, устанавливаемых тем, кто не знает скрытых пружин действия, до определенного момента скрывается, то в интересующем нас отрывке (как и в других, подобных ему) Достоевский старательно предупреждает нас, как бы опасаясь, что читатель не заметит принципа построения текста («день неожиданностей», «все решилось так, как никто бы не предположил» и пр.).

Каждый из выделенных уровней имеет свою, только лишь ему присущую синтагматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений.

Относительно идейного ядра романов Достоевского было уже сказано, что они непосредственно организуют сюжетное движение текста (Б. М. Энгельгардт). Еще более

существенным является указание М. М. Бахтина на то, что монологическое построение — естественный результат линейного развертывания мифа в текст-нормализатор — заменено у Достоевского в ядерной структуре романа диалогом:

> <...> идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму бытия <...> освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизируются и вступают в большой диалог романа <...> (Бахтин 1963, 122).

Таким образом, идеологическое ядро впитывает в себя структурные признаки периферийных текстов. Одновременно протекает и противоположный процесс, характер которого ясно наблюдается на типичном для Достоевского изображении бытового пласта как цепи скандалов и безобразий. Можно было бы думать, что пронизанный случайностями и нарушением всех возможных закономерных ожиданий пласт бытовых эпизодов у Достоевского — воплощение неразумия, «греховности» материального мира. Это так и не так, поскольку непредсказуемость и даже нелепость у Достоевского — черта не только скандала, но и чуда. Оба эти полюса, знаменующие конечную гибель и конечное спасение, имеют общую черту немотивированности и незакономерности. Таким образом, эсхатологический момент мгновенного и окончательного разрешения всех трагических противоречий жизни не привносится в эту жизнь извне из области идей, а обретается в ее собственной толще.

Моделью такого слияния «скандала» и «чуда», демонстрирующего их родственную природу, является карточная игра или рулетка.

С одной стороны, она воплощает безобразную сущность безобразной жизни:

> Сегодня был день смешной, безобразный, нелепый (Достоевский 1972—1990, V: 223).

С другой стороны — в ней воплощается эсхатологическое чудо решения всех конфликтов. В центре «Игрока» — жажда чуда. Выигрыш —

> <...> происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикой, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное (там же, 291).

При этом неоднократно подчеркивается, что дело ни в деньгах — а в жажде мгновенного и окончательного спасения. Не случайно с выигрышем связывается чисто мифологическое представление о воскресении, окончании старой — греховной — жизни и начале совсем нового существования:

> Что я теперь? zéro. Чем могу быть завтра?[49] Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!» (там же, 311).

И далее:

> Вновь возродиться, воскреснуть (там же, 317).

В этом же смысле показательно утверждение Астлея, что

> рулетка — это игра по преимуществу русская (там же, 317)

и начальная антитеза немецкого постепеновства и русского стремления к мгновенной гибели

> (<...> расточает их <капиталы — *Ю. Л.*> как-то зря и безобразно)

или мгновенному спасению, чуду

> (<...> разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь [там же, 225]).

В этом смысле в «Игроке» уже заложен Раскольников с его стремлением мгновенно погибнуть или мгновенно спасти всех. Но ведь и Сонечка приносит Раскольникову чудо мгновенного спасения души.

Таким образом, если диалогизм — проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории, то одновременно мифологизм проникает в область эксцесса.

---

[49] Явная перефразировка слов аббата Сийеса: «Что такое сословие? Ничто. Чем оно может быть завтра? Всем», — придает жажде чуда новый оттенок — возможность политического истолкования, что предсказывает Раскольникова.

Романы Достоевского — яркая иллюстрация того, что можно считать общим свойством повествовательных художественных текстов.

*
* *

Мы видели, как в результате линейного развертывания мифологического текста исконно единый персонаж делится на пары и группы. Однако имеет место и противоположный процесс. Дело в том, что отождествление — уже после того, как, в результате перевода в линейную систему, выделились категории начала и конца, — этих понятий с биологическими границами человеческого существования — явление относительно позднее. В эсхатологической легенде и изоморфных ей текстах сегментация человеческого существования на непрерывные отрезки может производиться весьма неожиданным для нынешнего сознании образом. Так, например, изоморфизм погребения (съедания) и зачатия, рождения и возрождения может приводить к тому, что повествование о судьбе героя может начинаться с его смерти, а рождение-возрождение приходиться на середину рассказа. Полный эсхатологический цикл: существование героя (как правило, начинается не с рождения), его старение, порча (впадение в грех неправильного поведения) или исконный дефект (например, герой урод, дурак, болен), затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное, существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о *едином* персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметральная переоценка поведения (крайний грешник делается крайним же праведником), не заставляет видеть здесь рассказ о д в у х героях, как это было бы свойственно современному повествователю.

Примером может быть известный эпизод из «Деяний апостолов». Рассказ о Савле-Павле начинается не с рож-

дения героя, а с упоминания о нем как участнике казни первомученика Стефана. В дальнейшем сообщается, что он, «<...> дыша ѹгрозами и ѹбійствомъ на ѹчениковъ Господа <...>», был ревностным гонителем христиан. На дороге в Дамаск «<...> внезапно осіялъ его свѣт съ нєба <...>». Он слышал глас свыше, потерял зрение, а затем, когда чудесным образом прозрел, превратился в «избранный сосѹдъ» Господен (Деяния IX, 1, 3 и 15) и стал именоваться Павлом.

Повествование это в высшей мере примечательно как идеальная реализация схемы: рождение и смерть не обрамляют истории героя, а помещены в ее середине, ибо событие на дамасской дороге, конечно, есть смерть, а последующее за ним перерождение — рождение. Не случайна перемена имени. По концам же повествования таких границ не находим: оно начинается не рождением и кончается не смертью. Не менее интересно другое: никаких оснований с точки зрения таких критериев, как «единство действия» эпохи классицизма или «логика характера» в реалистическом тексте, для отождествления Савла и Павла как *одного* персонажа не имеется. Между тем, в упомянутом тексте это не два последовательно существовавших персонажа, а одно лицо.

Такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения, становясь языком, на котором реализуются тексты о «прозрении» или внезапном изменении сущности героя. Таковы, например, волшебные сказки с их превращением дурака в царя (путешествие в лес, к Бабе-Яге, выражения: «влез в одно ухо — вылез в другое и стал молодец молодцом» и прочие в основе своей, конечно, имеют в виду смерть и воскресение). Прямое перенесение такой схемы на позднейшие произведения находим в повествованиях о великих грешниках, сделавшихся праведниками (Андрей Критский, папа Григорий) (Гудзий 1914, 247—256; Гудзий 1915, 11, 18), яркий пример чего — «Влас» Некрасова.

В начале стихотворения герой — великий грешник:

Говорят, великим грешником
Был он прежде. В мужике
Бога не было; побоями
В гроб жену свою вогнал;
Промышляющих разбоями,
Конокрадов укрывал <...>

Затем следует болезнь. Выразительная картина ада свидетельствует о том, что в данном случае она функционально равна смерти:

Говорят, ему видение
Всё мерещилось в бреду:
Видел света преставление,
Видел грешников в аду:
Мучат бесы их проворные
Жалит ведьма-егоза,
Ефиопы — видом черные
И как углие глаза <...>

Возвращение к жизни влечет за собой полное перерождение героя:

Роздал Влас свое имение,
Сам остался бос и гол <...>
Полон скорбью неутешною,
Смуглолиц, высок и прям,
Ходит он стопой неспешною
По селеньям, городам.

(Некрасов 1981—1985, I: 152—154).

Критический и равный смерти характер момента перерождения часто подчеркивается тем, что герою дается двойник (сущность двойника как раздвоившегося единого персонажа уже нами отмечена), который не воскресает (или не омолаживается), а погибает. Такие эпизоды мы находим в ряде текстов — от мифа о Медее (волшебное омоложение барана, подвергнутого разъятою, и гибель царя Пелии при подобной же процедуре) до концовки «Конька-горбунка» Ершова:

На конька Иван взглянул
И в котел тотчас нырнул <...>
«Эко диво!» — все кричали.
Мы и слыхом не слыхали,
Чтобы льзя похорошеть!»
Царь велел себя раздеть,
Два раза́ перекрестился,
Бух в котел —
И там сварился![50]

(Ершов 1961, 134–135).

Схема «падение — возрождение» широко представлена и в новой литературе. Например, она организует ряд лирических стихотворений Пушкина, таких, как «Возрождение». Напомним известные стихи Михалевича из «Дворянского гнезда»:

Новым чувствам всем сердцем отдался,
Как ребенок душою я стал:
И я сжег всё, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал

(Тургенев 1978–1986, IV: 75).

Перед нами характер, состоящий из двух прямо противоположных частей, переход от одной из которых к другой мыслится как обновление. Детство приходится не на начало, а на середину временного развития образа («как ребенок душою я стал»). По той же схеме строится и «Воскресенье» Толстого. При всем различии конкретно-исторических идей, транслируемых с помощью данного сюжетного механизма, уже повторение таких названий, как «Возрождение», «Воскресение» не может быть случайностью.

То, что на схему эсхатологической легенды наложено бытовое отождествление литературного персонажа и человека, привело к возможности моделирования внутреннего

[50] Ср. у Афанасьева легенды о неудачном врачевании.

мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив.

*
* *

Сюжет представляет мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета.

Чем более поведение человека приобретает черт свободы по отношению к автоматизму генетических программ, тем важнее ему строить сюжеты событий и поведений. Но для построения подобных схем и моделей необходимо обладать некоторым языком. Такую роль и выполняет первоначальный язык художественного сюжета, который в дальнейшем постоянно усложняется, очень далеко отходя от тех элементарных схем, на которые мы обратили внимание в настоящей главе. Как всякий язык, язык сюжета для того, чтобы передавать и моделировать некоторое содержание, должен быть от этого содержания отделен. Возникшие в архаическую эпоху модели отделены от конкретных сообщений, но могут служить материалом для их текстового построения. При этом следует помнить, что в искусстве язык и текст постоянно меняются местами и функциями.

Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПРОСТРАНСТВА

1. О ПОНЯТИИ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РУССКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ТЕКСТАХ

Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определенных исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. Настоящий краткий экскурс не преследует цели полностью охарактеризовать средневековое чувство географического пространства. Мы стремимся указать лишь на некоторые черты отличия его от современного. В средневековой системе мышления сама категория земной жизни оценочна — она противостоит жизни небесной. Поэтому земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни (входит в оппозицию «земля/небо») и, следовательно, получает не свойственное современным географическим понятиям религиозно-моральное значение. Эти же представления переносятся на географические понятия вообще: те или иные земли воспринимаются как земли праведные или грешные. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя — в аду.

При этом следует напомнить, что сама оппозиция «земля/небо», «земная жизнь/загробная жизнь» не подразумевала в русском средневековом сознании отсутствия для второго члена противопоставления пространственного признака. Мысль о том, что земная жизнь противопоставлена небесной, как пространство — не-пространству, свойственна была мистическим течениям средневековья,

но решительно отвергалась более «реалистически» мыслящим ортодоксальным православием. Новгородский архиепископ Василий с осуждением писал владыке тверскому Феодору, утверждавшему внепространственное, чисто идейное, существование загробного мира:

> И нынѣ, брате, мнитъ ти ся мысленый рай, но все мыслено мнится видѣннемъ. А еже Христосъ рече въ Евангелии о второмъ пришествии, и то ли мыслено сказаете? (ПЛДР, 1981а, 44).

Более того, поскольку земной мир — «тленный» и быстротечный, а загробный — нетленный и вечный, то «материальность» его значительно более «реальна»: заполняющие его пространство святые предметы не подвержены порче, гниению и уничтожению — они не невещественны, а вечно-вещественны:

> <...> вся дѣла божиа нетлѣнна суть, самовидець есмь сему, брате. Егда Христос, иды на страсть волную, и затворн своима рукама врата градная, — и до сего дни не отворенн суть <...> сто фуникъ Христос посадилъ — не движимн суть и донынѣ, не погнбли, не погннли[51] (там же, 46).

Таким образом, земная жизнь противостоит небесной как временная вечной и не противостоит в смысле пространственной протяженности. Более того, понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным — нравственный. География выступает как разновидность этического знания.

Всякое перемещение в географическом пространстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении. Не случайно проникновение человека в ад или рай в средневековой литературе всегда мыслится как путешествие, перемещение в географическом пространстве. Это определяет и композицию «Божественной комедии», и построение «Хождения Богородицы по мукам», где путеводитель архангел Михаил спрашивает богоматерь:

---

[51] Ср. выразительное толкование в апокрифической «Беседе трех святителей»: «Что высота небесная, широта земная, глубина морская? Иоанн рече: отецъ, сынъ и святый духъ» (ПЛДР 1980, 136).

<...> „Куды хощешь, благодатная, да изидемъ — на полудне, или на полунощь?“ <...>.

И далее:

<...> „Куды хощеши, благодатная, <...> на востокъ или на западъ, или в ран, на десно или на лѣво, идѣже суть великия мукы“? (ПЛДР 1980, 170, 175—176)[52].

Наиболее отчетливо эти представления проявились в известном «Послании архиепископа новгородского Василия ко владыке тверскому Феодору». Здесь находим утверждение, что «рай на въстоцѣ въ єдемѣ <...>». Из рая идут четыре реки — Тигр, Нил, Ефрат, Фисон. Ад помещается на западе, «<...> на Дышучемъ мори <...>» (Ледовитый океан), «много дѣтей моихъ новгородцевъ, видоки тому <...>» (там же, 44). Рай тоже можно посетить в результате географического передвижения — это случалось с новгородскими мореплавателями:

А то мѣсто святаго рая находилъ Моисславъ-новогородець и сынъ его Ияковъ; а всѣх ихъ было ихъ три юмы, и одина от нихъ погибла, много блудивъ, а двѣ ихъ потомъ долго носило море вѣтромъ, и принесло ихъ к высокымъ горамъ <...> А на горахъ тѣхъ ликования многа слышахуть, и веселя гласы поюща (ПЛДР, 1981а, 46).

В соответствии с этими представлениями, средневековый человек рассматривал и географическое путешествие как перемещение по «карте» религиозно-моральных систем: те или иные страны мыслились как еретические, поганые или святые. Общественные идеалы, как и все общественные системы, которые могло вообразить себе сознание той поры, мыслились как реализованные в каком-либо географически приуроченном пункте. География и географическая литература были утопическими по существу, а всякое путешествие приобретало характер паломничества.

---

[52] Ср. в «Слове о трех мнисех, како находили святого Мокарья» о рае, как особой стране: надо пройти грады «<...> ёдинъ желэзенъ, а другий мѣдянъ; да за тѣми градома рай сий <...>» (там же, 139).

Этот особый характер подхода к географии, которая еще не воспринималась как особая естественнонаучная дисциплина, а скорее напоминала разновидность религиозно-утопической классификации, очень характерен для средневековья. С ним связано особое отношение к путешественнику и путешествию: длительное путешествие увеличивает святость человека. Одновременно, стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение. Так, уход в монастырь был перемещением из места грешного в место святое и в этом смысле уподоблялся паломничеству и смерти, которая также мыслилась как пространственно-географическое перемещение.

Показательно, что для мистиков, утверждающих «мысленный» характер рая, например, для заволжских старцев, отпадает необходимость в странствовании, перемещении в географическом пространстве. Самоуглубленная молитва, экстатическое ожидание «фаворского света» с перемещением в пространстве уже не связываются. В масонской литературе XVIII века географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения. Вопрос о соотношении мотива путешествия и этического формирования личности в литературе XVIII века выходит за рамки настоящего экскурса. Другим путем разрушения этой связи было рождение нового, естественнонаучного подхода к географии.

В этом смысле интересно сравнить «Сказание об Индийском царстве» и «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Индия в этих двух текстах предстает перед нами в совершенно различном виде. В первом случае это страна-утопия, которая антитетически связана с русской землей в единой системе социальных, моральных и религиозных отношений. Причем утопическая прекрасная Индия не есть страна, в которой только общественные от-

ношения устроены особым, более счастливым, чем на Руси, образом. Средневековая русская утопия подразумевает существование особой географии, особого климата, другого животного и растительного мира. Перемещение в географическом пространстве приводит путешественника на другую ступень благости. А необычная степень благости подразумевает и необычную географию. Иоанн, «царь и поп» Индейского царства, так говорит о своей земле:

> Єсть ѹ мене люди пол птицѣ, а пол человека, а иныя ѹ мене люди глава песья; а родятся ѹ мене во царствии моем звѣрие ѹ мене: слонови, дремедары, и коркодилы и велбуди керно. Коркодиль звѣрь лют есть, на что ся разгнѣваеть, а помочится на древо или на ино что, в тои час ся огнем сгорить <...> Єсть ѹ мене земля, в неи же трава, ея же всяк звѣрь вѣгает, а нѣт в моей земли ни татя, ни разбойника, ни завидлива человека, занеже моя земля полна всякого богатьства. А нѣт в моей земли ни ужа, ни жабы, ни змен, а хотя и войдеть, ту и ѹмрет (ПЛДР 1981, 466, 468).

В связи с этим возникает устойчивое в средневековой литературе убеждение, что каждой степени благости соответствует свой климат: рай — это место с особенно благодатным, приспособленным для жизни человека в земном смысле климатом, а ад составляет ему в этом смысле противоположность. В раю благодатная почва, все растет само и в изобилии, в аду климат, невозможный для жизни — лед и огонь.

В русском средневековом переводе «Иудейской войны» Иосифа Флавия место загробного пребывания блаженных душ помещено:

> За окьяном, иде же есть мѣсто, не тяжимо ни дождем, ни снѣгомъ, ни съльнчьным сиянiемъ, но дyхъ тих от окьяна и благовонен югъ, вѣющь на нь.

Совершенно иной климат в аду:

> Аще ли злодѣица есть, вѣдyть ю к темномy и зимнѣмy мѣстy <...> (Мещерский 1958, 255—256).

Индия Афанасия Никитина представляет собой нечто совсем иное, чем Индия «царя и попа» Иоанна. Это страна своеобразного климата и обычаев, но для нее нет осо-

бого места на лестнице благости и греха. В этом смысле нельзя сказать, что она представляет воплощение в географическом пространстве некой особой ступени благодати, а Русская земля занимает какую-то другую степень в той же системе. Здесь эти связи просто не существуют. Тем более примечательно, что одновременно происходит разрушение средневекового понятия пространства и замена его представлением о географической протяженности в духе нового времени. Переживание географического пространства Афанасием Никитиным ближе к эпохе Возрождения, чем к средневековью.

Говоря о средневековом понятии географического пространства, необходимо остановиться и на идее избранничества, органически вытекавшей из деления земель на праведные и грешные. Порожденная ростом стремления замкнуться в себе, свойственным средневековому обществу на некоторых его этапах, эта идея накладывала отпечаток и на представление о пространстве. Оппозиция «свое/чужое» воспринимается как вариант противопоставлений «праведное/грешное», «хорошее/плохое». Эта система уже не позволяет противопоставить своей земле блаженную утопию чужого края: все не свое мыслится как греховное. Это чувство ярко воплотил А. Н. Островский в словах Феклуши в «Грозе»:

> „Говорят, такие страны есть, милая девушка, где и царей-то нет православных, а салтаны землей правят. В одной земле сидит на троне салтан Махнут турецкий, а в другой — салтан Махнут персидский; и суд творят они, милая девушка, надо всеми людьми, и, что ни судят они, все неправильно. И не могут они, милая, ни одного дела рассудить праведно, такой уж им предел положен. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный <...> А то есть еще земля, где все люди с песьими головами <...> За неверность“ (Островский II, 227).

Интересно, что в «Сказании о Индийском царствии» «<...> люди пол пса да пол человека <...>» (ПЛДР 1981, 466) живут именно в праведной (= чужой, диковинной) земле.

Сочетание средневековых пространственно-географических представлений с идеей избранничества своей зем-

ли своеобразно отразилось в сочинениях протопопа Аввакума. Чужие земли для него — «греховные».

> <...> Палестина, — и серби, и албанасы и волохи, и римляне, и ляхи, — все-де трема персты крестятся <...>» (Аввакум, 1934, 129).

Но поскольку и на Руси православие упало

> Выпросил у бога светлую Россию сатона <...>,

то своя земля в пространственно-географическом смысле становится «заграницей»:

> Кому охота венчатца <мученическим венцом. — *Ю. Л.*> не по што ходить в Персиду, а то дома Вавилон (там же, 123, 138).

Употребление географического термина («Вавилон») как синонима понятия, в нашем представлении никак не являющегося географическим, раскрывает своеобразие средневекового понимания локальности.

Приведем таблицу, из которой будет ясно, что изменение нравственного статуса для средневекового сознания древней Руси означало перемещение в пространстве — п е р е х о д из одной локальной ситуации в другую.

Слитность географического (локального) и этического элементов приводила к ряду интересных последствий. Во-первых, побудительная причина путешествия, часто, — не собственное желание, а необходимость награды за добродетель или наказания за порок.

Путешествие { праведника / грешника

родительский дом (свой дом)	→	монастырь / дом греха
своя земля	→	святые земли / нечистые земли
земные страны	→	райские страны / ад

В проложном житии св. Агапия

<...>«бы҆е кмȣ глаѣ, глѧ: „Агапиѣ, ѩзиди изъ манастъра, да оувѣси, что оуготова Бъ любѧщимъ ѥго“ (ПСтРЛ III, 134),

а братоубийца Святополк

<...> не можаше терпѣти и҃а единомь мѣстѣ • и пробѣжа Лядьскую землю • гоним Бȣимъ гнѣвомъ • прибѣжа в пустыню <...>(ПСРЛ 1962, I: стб. 145).

Исход путешествия (пункт прибытия) определяется не географическими (в нашем смысле) обстоятельствами и не намерениями путешествующего, а его нравственным достоинством. Своеобразный характер этого путешествия подчеркивается не только устойчивым сопоставлением первой стадии (монах) и последней (мертвец), но и представлением о том, что телесное, еще при жизни человека, посещение им рая или ада (посещение — путешествие) вполне возможно. Более того, из идеи о том, что локальное положение человека в пространстве должно соответствовать его нравственному статусу, с неизбежностью вытекала популярная в средневековой литературе ситуация: праведник, взятый при жизни в рай, или грешник, отправленный вживе в ад.

Очень показательно в этом отношении апокрифическое житие св. Агапия. Здесь праведник проделывает весь цикл путешествия:

<...> ѿставивъ домъ ѝ притѧжанне ѻтне ѝ жену, ѝ шьдъ в манасырь ѝ бы҆е мниχъ.

А затем он, послушный гласу, оставил монастырь и отправился в путь. Путешествие заканчивается встречей со святым, который

<...> въведѐ ѝ в раи, ѝ всѧ блгаѧ тамо видѣ.

И рай в данном случае характеризуется именно не мысленностью, а вечной материальностью. Святой Илия дал Агапию

<...> часть хлѣба, ѥ гоже самъ ѣдѧше <...>.

Хлеб этот вполне подобен земному, поскольку также предназначен для питания, его могут есть люди. Отличается от земного он лишь особой прочностью: незначительного кусочка его достаточно для пищи многим людям на долгое время (ПСтРЛ 1860—1862, III: 134).

Обращение к таблице на с. 245 позволяет сделать еще некоторые наблюдения: левая клетка (из которой совершается переход) — едина, правая — двоится в зависимости от того, какое путешествие задано — праведника или грешника. Однако это «единство» левой клетки условно. Так, «родительский (свой) дом» — это место изобильного и «прохладного» жития, если из него предстоит переход в монастырь.

Ему же могут придаваться черты места сурового повиновения, если перед нами путешествие грешника, который стремится к «освобождению» от нравственных обязательств.

Средневековое представление о пространстве вступало в противоречие с некоторыми представлениями, свойственными ортодоксальному христианству. Так, антитеза земной и загробной жизни предписывала праведнику скорбь на земле и ликование после смерти. Однако представление о рае и аде как включенных в географическое пространство заменяло это резкое противопоставление постепенной градацией нарастания праведности и веселья одновременно. Вторжение «локальной» этики деформировало некоторые коренные представления христианства. В звене «дом — монастырь» географический фактор еще мало ощутим, и здесь действует обычная в христианской этике шкала оценок: скорбь входит с положительным знаком, а веселье с отрицательным. Поэтому нормой монашеского поведения будет «тесное житие», а местом расположения монастыря избирается пустыня. Описания плодородия почвы, изобилия плодов, хорошего климата не входят в штамп «пустынножития». Но уже на втором звене, по мере увеличения роли пространственно-географического фактора, дело меняется. «Святые земли» обла-

дают благоприятным климатом, соответственно, веселие в этих краях составляет норму жизни, а не ее нарушение. Наоборот, греховные земли — скорбны, но жизнь в них не увеличивает достоинства человека. Наиболее отдаленный пункт — рай — противостоит обычным странам именно по признаку веселья, радости, удобства для жизни в земном значении.

Учитывая особое значение географической отдаленности, можно объяснить, почему в средневековую утопию обязательно входил локальный признак дальности. Прекрасная земля — земля, путь в которую долог. Средневековые понятия географического пространства были понятны обладавшему острой исторической интуицией Гоголю. В пропитанную народной фантастикой повесть «Страшная месть» он ввел эпизод: страшный грешник, колдун, спасаясь от кары, решил бежать из Киева на юг в Крым:

> Вскочивши на коня, поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкассы направить путь к татарам прямо в Крым <...>.

Колдун гонит коня на юг, но грехи его таинственно относят на запад:

> Едет он уже день, другой, а Канева все нет. Дорога та самая; пора бы ему уже давно показаться, но Канева не видно. Вдали блеснули верхушки церквей. Но это не Канев, а Шумск. Изумился колдун, видя, что он заехал совсем в другую сторону. Погнал коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич, город еще далее от Киева, чем Шумск, и уже недалеко от венгров. Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но чувствует снова, что едет в противную сторону и всё вперед (Гоголь 1937—1952, I: 277).

Научное мышление Нового Времени изменило переживание географического пространства. Однако асимметрия географического пространства и тесная связь его с общей картиной мира приводит к тому, что оно и в современном сознании остается областью семиотического моделирования. Достаточно указать на легкость метафо-

ризации, вызывающей появление таких понятий как Запад и Восток, на семиотический смысл переименований географических пунктов и т. д. География исключительно легко превращается в символику. Это особенно заметно, когда тот или иной географический пункт делается местом упорных военных действий или национальных или религиозных конфликтов или по-разному оценивается в сталкивающихся национальных традициях.

История географических карт — записная книжка исторической семиотики.

2. ПУТЕШЕСТВИЕ УЛИССА В «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ

Данте сравнивал себя с геометром (Рай XXXIII, 133—134). В равной мере его можно было бы сопоставить с космологом и астрономом, учитывая, что еще «Новую жизнь» он начал с весьма сложных и специальных исчислений законов космического движения. Однако вернее всего было бы назвать его архитектором, ибо вся «Божественная комедия» есть огромное архитектурное сооружение, конструкция универсума. Такой подход подразумевал перенесение на космический универсум психологии индивидуального творчества: мир как продукт творчества должен был обладать целью и значением, о каждой детали его можно было спросить: «Что она означает?» Этот естественный для восприятия архитектурного создания вопрос, примененный к Природе и Вселенной, превращал их в семиотические тексты, смысл которых подлежит дешифровке. Причем, как и в архитектуре, на первый план выступала пространственная семиотика.

Мир выступал как огромное послание его Творца, который на языке пространственной структуры зашифровал таинственное сообщение. Данте расшифровывает это сообщение тем, что строит в своем тексте этот мир второй раз, становясь в позицию не получателя, а отправителя сообщения. С этим связана общая ориентация поэтики

«Комедии» на зашифрованность. Однако специфика позиции Данте как создателя текста заключается в том, что, возвышаясь до точки зрения Творца, он не покидает точки зрения человека. Проиллюстрируем это одним примером. В дальнейшем мы остановимся на том, какое значение для этого построения Данте имеет пространственная ось «верх-низ». Однако в «Комедии» она фигурирует явно в двух смыслах: один релятивен и действует только в пределах Земли. Здесь «низ» отождествляется с центром тяжести земного шара, а «верх» — с любым направлением радиуса от центра.

Quando noi fummo là dove la coscia
si volge, a punto in sul grosso dell'anche,
lo duca, con fatica e con angoscia,
volse la testa ov'elli avea le zanche,
e aggrappossi al pel com'uom che sale,
sì che'n inferno i' cre-dea tornar anche <...>
Ed elli a me: „Tu imagíni ancora
d'esser di là dal centro ov'io mi presi
al pel del vermo reo che'l mondo fora.
Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti'l punto
al qual si traggon d'ogni parte i pesi.

(Inferno XXXIV, 76—81, 106—111)*.

---

* Здесь и далее текст «Божественной комедии» цитируется по изданию **Dante 1984—1986, I—III** с указанием названия части, номера песни — римскими цифрами, строфы — арабскими. Перевод приводится М. Лозинского по изданию **Данте 1967**:

Когда мы пробирались там, где бок,
Загнув к бедру, даёт уклон пологий,
Вождь, тяжело дыша, с усильем лег
Челом туда, где прежде были ноги,
И стал по шерсти подыматься ввысь,
Я думал — вспять, по той же вновь дороге. <...>
«Ты думал — мы, как прежде, — молвил он, —
За средоточьем, там, где я вцепился
В руно червя, которым мир пронзен?
Спускаясь вниз, ты там и находился;
Но я в той точке сделал поворот,
Где гнет всех грузов отовсюду слился <...>».

Однако космическое здание Данте имеет и абсолютный верх и низ. Если люди, расположенные на различных полюсах земного шара,

> <...> обращены друг к другу своими ступнями (Пир III, V, 12)*,

то абсолютно ориентированную вертикаль образует ось, о которой в том же трактате сказано:

> <...> если бы камень мог упасть с Полярной звезды, он упал бы в море Океан, и если бы на этом камне находился человек, Полярная звезда всегда приходилась бы как раз над его головой <...> (там же, 9).

Эта ось пронзает Землю, будучи обращена нижним концом к Иерусалиму, проходя через Ад, центр Земли, Чистилище и упираясь в сияющий центр Эмпирея. Это та ось, по которой был свергнут с небес Люцифер.

Противоречие между релятивным и абсолютным верхом и низом в системе Данте уже привлекало внимание. Философ и математик П. Флоренский пытался снять его, исходя из понятий неэвклидовой геометрии и релятивистской физики. Он писал:

> <...> переворот нормали определяется тем, остаемся ли мы на той же самой стороне (т. е. на поверхности о д н о с т о р о н н е й), или переходим на другую сторону, одна координата которой действительная, а другая — мнимая (поверхность двусторонняя) <...> и вот, относительно э т о г о с а м о г о, одного и того же, преобразования, поверхность односторонняя и поверхность двусторонняя ведут себя прямо противоположно. Если оно переворачивает нормаль у одной поверхности, то не переворачивает — у другой, и наоборот (Флоренский 1922, 43—44)[53].

Эту мысль Флоренский иллюстрирует примером «Божественной комедии». Процитировав приведенные нами уже стихи из XXXIV песни «Ада», Флоренский пишет далее:

---

* Текст цитируется в переводе А. Г. Габричевского по изданию **Данте 1968** с указанием названия трактата (первая римская цифра), главы (вторая римская цифра) и строки (арабская цифра).

[53] Разрядка везде П. Флоренского.

После этой грани поэт восходит на гору Чистилища и возносится чрез небесные сферы. Теперь вопрос: по какому направлению? Подземный ход, которым они поднялись, образовался падением Люцифера, низвергнутого с неба головою. Следовательно, место, откуда он низвергнут, находится не вообще г д е - т о на небе, в пространстве, окружающем землю, а именно со стороны той гемисферы, куда попали поэты. Горы Чистилище и Сион, диаметрально противоположные между собою, возникли как последствия этого падения, и значит путь к небу направлен по линии падения Люцифера, но имеет обратный смысл. Таким образом, Данте все время движется по прямой и на небе стоит — обращенный ногами к месту своего спуска; взглянув же оттуда, из Эмпирея, на Славу Божию, в итоге оказывается он, без особого возвращения назад, во Флоренции <...> Итак: двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл бы по прямой на место своего отправления уже вверх ногами. Значит, поверхность, по которой движется Данте, такова, что прямая на ней, с одним перевертом направления, дает возврат к прежней точке в прямом положении; а прямолинейное движение без переверта — возвращает тело к прежней точке перевернутым. Очевидно, это — поверхность: 1° как содержащая замкнутые прямыя, есть р и м а н о в с к а я плоскость и 2° как переворачивающая при движении по ней перпендикуляр, есть поверхность о д н о с т о р о н н я я. Эти два обстоятельства достаточны для геометрического охарактеризования Д а н т о в а п р о с т р а н с т в а к а к п о с т р о е н н о г о п о т и п у э л л и п т и ч е с к о й г е о м е т р и и <...>. В 1871 г. Ф. Клейн указал, что сферическая плоскость обладает характером поверхности двусторонней, а эллиптическая — односторонней. Дантово пространство весьма похоже именно на пространство аллиптическое. Этим бросается неожиданный пучок света на средневековое представление о конечности мира. Но в принципе относительности эти обще-геометрические соображения получили недавно неожиданное конкретное истолкование <...> (Флоренский 1922, 46—48).

Несмотря на то, что П. Флоренский в своем стремлении доказать, что средневековое сознание ближе к мышлению XX в., чем механическая идеология Ренессанса, допускает некоторые увлечения (так, например, о возвращении Данте на землю (Рай I, 5—6) в «Комедии» говорится лишь намеками, вывести из которых заключения

о прямолинейности этого движения можно лишь путем произвольных допущений), выявленная им проблема противоречия между реально-бытовым пространством и космически-трансцендентным в тексте «Комедии» принадлежит к важнейшим. Однако решение противоречия, вероятно, следует искать в другой плоскости.

Действительно, если рассмотреть космическую схему «Комедии», то придется отметить следующее: согласно представлениям Аристотеля, северное полушарие, как менее совершенное, находится внизу, а южное — вверху земного шара. Поэтому Данте и Вергилий, опускаясь по релятивной шкале земного противопоставления «верх-низ», т. е. углубляясь от поверхности Земли к ее центру, одновременно по отношению к ориентации всемирной оси поднимаются вверх. Парадокс этот находит разрешение в области дантовской семиотики. В системе представлений Данте пространство имеет значение. Каждой Пространственной категории приписан определенный смысл[54]. Соотношение выражения и содержания здесь, однако, лишено той условности, которая присуща семиотическим системам, основанным на общественных конвенциях. По терминологии Ф. де Соссюра, это не знаки, а символы. Так, у Псевдо-Дионисия Ареопагита одна из функций символа —

> <...> реально являть мир сверхбытия на уровне бытия <...>. При этом функция обозначения ограничена рамками изоморфизма, хотя и принципиально отличного от античного мимесиса (Бычков 1977, 129).

Содержание, значение символа не условно соединено с его образным выражением (как это имеет место в аллегории), а просвечивает, сквозит в нем. Чем ближе иерархически расположен данный текст к тому небесному свету, который составляет истинное содержание всей средневековой

---

[54] О семиотической насыщенности комедии Данте см.: D'Arco, 1975, особенно раздел «L'ultimo viaggio di Ulisse»; более подробные данные об исследовательской литературе по теме «Данте и семиотика», собранные Симонеттой Сальвестрони, см. в статье, написанной нами в соавторстве с С. Сальвестрони (расширенный вариант настоящей главы), опубликованной в кн.: Lotman, 1980.

символики, тем ярче просвечивает в нем значение и тем безусловнее и непосредственнее его выражение. Чем дальше на лестнице универсальной иерархии отстоит текст от источника истины, тем тусклее ее отблеск и тем условнее отношение содержания и выражения. Таким образом, на высшей ступени истина является непосредственному созерцанию для духовного взора, на низшей же она приобретает характер знаков, имеющих чисто конвенциональную природу. Именно потому, что грешные люди и демоны разных иерархических ступеней пользуются чисто условными знаками, они могут лгать, совершать вероломные поступки, предательства и обманы — разными способами отделять содержание от выражения. Праведные люди также пользуются условными знаками в общении между собой, но они не обращают во зло их условной природы, а обращение к высшим источникам истины раскрывает перед ними возможности проникновения в безусловный символический мир значений.

Таким образом, от одной ступени иерархии к другой природа соотношения содержания и выражения будет меняться: по мере продвижения ввысь — нарастать символизм и ослабевать конвенциональная знаковость. Однако в семантическом отношении каждый новый иерархический уровень будет изоморфен всем другим, и, следовательно, между имеющими одинаковое значение элементами разных уровней будет устанавливаться отношение эквивалентности.

Сказанное имеет прямое отношение к трактовке понятий «верх» и «низ» в «Комедии».

Ось «верх — низ» организует всю смысловую архитектонику текста: все части и песни «Комедии» отмечены относительно расположения на этой основной координате. Соответственно движение Данте в тексте — всегда спуск или подъем. Понятия эти имеют весьма символический характер: за реальным подъемом или спуском просвечивает духовное вознесение или падение. Все грехи, построенные Данте в строгую иерархию, получают пространст-

венное закрепление так, что тяжести греха соответствует глубина пребывания грешника.

Нисхождение Данте и Вергилия в Ад *имеет значение* спуска вниз. Парадоксальность положения, при котором они, спускаясь, подымаются, подчеркивается стихом о Луне, которая, перейдя в южную гемисферу, плывет у ног странствующих поэтов:

E già là luna è sotto i nostri piedi <...>.
(Inferno XXIX, 10)*.

Следовательно, в некотором высшем смысле — это нисхождение есть восхождение (спускаясь в Ад и познавая бездну греха, Данте в абсолютном отношении нравственно возвышается — спуск эквивалентен подъему), но, одновременно, по земным критериям, это именно спуск, хранящий все признаки реального движения вниз, включая и физическую усталость путников. Имея значение спуска, путь этот приводит поэтов к «отверженным селеньям» («Città dolente»; Inferno III, 1), делает их созерцателями адских мук.

Сложная диалектика условного и безусловного, с которой мы сталкиваемся сразу же, как только начинаем размышлять над основной семиотической осью пространства Данте, вводит нас в центр нравственной иерархии «Комедии». Многократно обращалось внимание на нетривиальность распределения в «Комедии» грехов по кругам наказаний: Данте расходится и с церковными нормами, и с житейскими представлениями. Если читателей XIV в. не могло не поражать то, что лицемеры помещены в шестой щели VIII круга, а еретики только в VI, то современный любитель Данте изумляется, видя, что убийство (первый ров VII круга) карается меньше, чем воровство (седьмая щель VIII) или изготовление фальшивых монет и ложных драгоценностей (десятая щель VIII круга). Между тем, в подобном распределении есть строгая логика.

* Уже луна у наших ног плывет <...>.

Мы уже отмечали, что по мере опускания с вершин Божественной Истины и Любви мера безусловности в связи выражения и содержания ослабевает. В земной жизни люди руководствуются божественными символами в вопросах Веры и условными знаками отношения между собой. Конвенциональная природа этих знаков таит в себе возможность двоякого их употребления: ими можно пользоваться как средством истины (соблюдая конвенции) или лжи (нарушая или извращая их). Дьявол — отец лжи — вдохновитель нарушений конвенций и всяческих договоров. Нарушение истинных связей между выражением и содержанием хуже убийства, ибо убивает Правду и является источником Лжи во всей ее инфернальной сути. Поэтому есть глубокая логика в том, что грехи, заключающиеся в неправедных деяниях, оцениваются Данте как менее тяжелые, чем все случаи лживого использования знаков: слов (клевета, лесть, ложные советы и пр.), ценностей (фальшивомонетчики, алхимики и пр.), документов (фальсификаторы), доверия (воры), идей и знаков достоинств (лицемеры и симонисты). Но хуже всего — нарушители договоров и обязательств — предатели. Неправильные поступки причиняют единичное зло, нарушение предустановленных знаковых связей разрывает саму основу человеческого общества и делает Землю царством Сатаны — Адом.

Естественно, что в Аду царствует ложь — здесь связи между знаком и его содержанием расторгнуты, и ложь здесь не отклонение от нормы, а закон. Лгут дьяволы, сообщая Вергилию в песне XXI, что обрушился лишь шестой мост через рвы — на самом деле обрушились все мосты. Но и Данте в XXXIII песне «Ада» в разговоре с Альбериго клянется, что снимет лед с глаз грешника, и тут же нарушает свою клятву:

<...> e cortesia fu lui esser villano
(Inferno XXXIII, 150)*.

* <...> И было доблестью быть подлым с ним.

Тяжелейшее преступление — вероломство — оказывается доблестью там, где грубость есть вежливость.

Противопоставление Правды и Лжи[55] в пространственной модели воплощается в антитезе прямой линии, устремленной вверх, и циркульного движения в горизонтальной плоскости. Представление о том, что движение по кругу имеет колдовскую, магическую, — а с средневеково-христианской точки зрения, дьявольскую — природу, было всеобщим. С этим можно было бы сопоставить рассуждения блаженного Августина, отрицавшего идею циркульного движения времени и циклического повтора событий и противопоставлявшего ей концепцию линейного движения времени,

> <...> ибо Христосъ однажды умер за грѣхи наши <...> (Августин 1905—1915, IV: 258).

Этическая модель пространства непосредственно соотнесена у Данте с его космической моделью. Космическая модель Данте складывалась под влиянием идей Аристотеля, Птолемея, Аль Фергани и Альберта Великого. Однако бесспорное воздействие на него оказали и идеи Пифагора. В свете пифагорейских представлений о высшем совершенстве круга и сферы среди геометрических фигур и тел циркульное построение кругов Ада получает такое объяснение: круг — образ совершенства, но круг, расположенный вверху, — совершенство добра, а внизу — совершенство зла. Архитектура Ада — совершенство зла. Особенное воздействие оказала на Данте система пифагорейских бинарных оппозиций, в частности противопоставление прямого, как равного добру, кривому, являющемуся графическим эквивалентом зла. Движение грешников в Аду

---

55 Ma perché frode è del l'uom proprio male,
più spiace a Dio; e pere stan di sutto
li frodolenti e piùdolor li assale
(Inferno XI, 25—27).

Обман, порок, лишь человеку сродный,
Гнусней Творцу; он заполняет дно
И пыткою казнится безысходной.

совершается по замкнутым кривым, движение же Данте — по восходящей спирали, которая переходит в полет по прямой. Надо, однако, подчеркнуть, что именно на фоне пифагорейских идей ярко выступает отличие Данте: не центр сферы, а вершина мировой Оси является точкой его пространственной и этико-религиозной ориентации. Пифагорейцы выделили ряд основных бинарных противопоставлений, таких как «чет/нечет», «правое/левое», «предельное/беспредельное», «мужское/женское», «единое/ множественное», «свет/тьма», но основная для Данте оппозиция «верх/низ» в их системе остается невыделенной[56].

Таким образом, пространственная модель дантовского мира составляет определенный континуум, в который вписываются некоторые траектории индивидуальных путей и судеб. После смерти душа человека проделывает в континууме Мировой Конструкции определенный путь, который приводит ее в соответствующее ее нравственной ценности пространство. Но блаженные души находятся в покое непрерывного пребывания, между тем как грешные совершают постоянные циклические движения — иногда в форме непосредственных пространственных перемещений (бесконечных полетов или хождений по кругу), иногда в виде повторяющихся превращений: разрубаемые на части, они тотчас же обретают целость облика, чтобы вновь быть разрубленными; сгорая, они возрождаются из пепла, чтобы вновь гореть; обрастают кожей, которую с них непрерывно сдирают, и т. д.[57]

---

[56] См. Regny, 1955. Тем не менее показательно, что в Чистилище движение вверх разрешено лишь при свете солнца, во тьме же можно только спускаться или совершать круговое движение вокруг горы (Чистилище VII, 52—59). Связь кругового движения с тьмой, а прямого и восходящего — со светом раскрывает греховность одного и благость другого. При этом круговые движения в Чистилище совершаются вправо (Чистилище XIII, XIII, 13—16), в то время как в Аду, кроме двух исключений, — влево.

[57] Греховность циркульного движения распространяется только на Ад, поскольку связывается с сужением пространства, его возрастающей теснотой, чему противопоставлено расширяющееся пространство небесных сфер и бесконечность сверкающего Эмпирея. Пространство Ада не только тесное, но и грубо материальное. Ему

На этом фоне резко выступает фигура Данте, который обладает свободой всех передвижений, поскольку его движение вверх включает в себя *познание* и всех ложных путей. Однако не только Данте обладает в «комедии» резко выраженной индивидуальной траекторией движения. В этом аспекте должен быть назван один персонаж произведения — Улисс. Уникальность этой фигуры неоднократно приковывала к нему комментаторов и исследователей[58]. Действительно, нельзя не признать, что путешествие Улисса представляет собой весьма своеобразный эпизод.

Образ Улисса в «Комедии» двоится. В «Злые щели» Улисс попал как податель коварных советов. В свете сказанного выше об отношении Данте к коварству и обману это не вызывает удивления. Привлекает внимание другое — рассказ Улисса о его путешествии и гибели. Улисс, как и Данте, наделен индивидуальным путем. Между их трассами в мировом континууме есть еще одно существенное сходство: они — герои прямого пути[59]. Сходство проявляется и в том, что пути их воплощают открытое движение, порыв в бесконечность; начинаясь в точно обозначенных местах, они движутся в избранном направлении, а не стремятся к заранее обозначенному конечному пункту. Однако в трассах их движения имеется коренное разли-

---

противостоит идеальность одновременно бесконечно суженного до одной Точки (Рай XXVIII, 16, 22—25 и XXIX, 16—18) и расширенного до беспредельности. Противопоставление дополняется антитезами: «свет — тьма», «благовоние — зловоние», «тепло — крайний жар или крайний холод», которые в сумме образуют семиотическую конструкцию дантовского мироздания.

[58] См. Hartmann 1917; Standford 1953; Standford 1966; Грабарь-Пассек 1966; D'Arco 1975, 33—64; Forti 1977, 162—206.

[59] Реальная трасса движения Данте по кругам Ада спиралевидна, т. е. складывается из двух движений: по кругам и вглубь, сложный рисунок имеет его движение по небесным сферам, однако, *семантикой* его перемещения в кодовой структуре дантовского пространства будет восхождение. Путь Улисса несколько искривлен поверхностью земного шара и склонением корабля влево («Sempre acquistando da lato mancino», Inferno XXVI, 126; «<...> Все время влево уклоняя ход»). Однако в кодовой сфере ему также соответствует прямая линия.

чие: смысл пути Данте воплощен в порыве вверх, каждый шаг его отмечен по этой шкале, представляя спуск вниз или подъем ввысь. Путь Улисса — единственное в «Комедии» значимое движение, для которого ось вверх—вниз не релевантна: вся трасса развертывается в горизонтальной плоскости. Если Данте помещен внутрь хрустального космического глобуса, трехмерное пространство которого пронзено вертикальной осью (то, что Данте указывает и даже измеряет ее склонение [см. Чистилище IV, 15—16, 67—69, 137—138], не меняет ее метафизического смысла как вертикали), то Улисс путешествует как бы по карте. Не случайно, когда Данте из созвездия Близнецов бросает взор на Землю, он видит, как на карте, движение корабля Улисса:

> Sì ch'io vedea di là da Gade il varco
> folle d'Ulisse <...>
>
> (Paradiso XXVII, 82—83)*.

Улисс — своеобразный двойник Данте. Двойничество его проявляется в двух существенных аспектах. Во-первых, оба они, в отличие от остальных персонажей, чьи грехи или добродетели однозначно закрепили их за определенными *locus*'ами дантовского мира, «герои пути» — они постоянно находятся в движении и, что еще важнее, постоянно пересекают границы запретных пространств. Остальная толпа персонажей Данте или находится на месте, или спешит к какому-либо предназначенному месту, границы которого определяет их место во Вселенной, у каждого из этих персонажей есть с в о е пространство. Только Данте и Улисс — добровольные или вынужденные изгнанники, гонимые могучей страстью, пересекают рубежи, отделяющие одну область мироздания от другой. Во-вторых, их роднит общность маршрута: и Данте и

---

* Я видел там, за Гадесом, шальной
Улиссов путь <...>

Улисс спешат в одном направлении; разными путями они движутся к Чистилищу — Данте сквозь Ад и через пещеры, пробитые при падении телом Люцифера, Улисс — морем, мимо Испании, Гибралтара, Марокко. Хотя путешествие Данте совершается в инфернальном мире, а Улисса — в реальном географическом пространстве, — мета, к которой они спешат, одна. Это подтверждается тем, что в путешествии по Чистилищу и Раю Данте как бы перенимает эстафету погибшего Улисса. Два раза поэт напоминает об утонувшем герое, и оба упоминания полны значения.

Во вторую ночь Чистилища ему является Сирена:

> Io volsi Ulisse del suo cammin vago
> al canto mio <...>
>
> (Purgatorio XIX, 22—23)*.

Образ Сирены напоминает о морских подвигах и отваге Одиссея, но лживость ее, способность разделять внешность и сущность и скрывать отвратительное под покровом прекрасного (способность к превращениям для Данте — признак лжи: именно так казнятся лжецы в Аде) невольно намекают на мир обманов из Злых щелей, к которому Данте причислил и Улисса.

Второй раз Улисс вспоминается во время вступления поэта в зону Близнецов. Оказавшись в точке, антиподной месту гибели Улисса, Данте совершает перелет к меридиану Геркулесовых столпов и далее, в бесконечной выси, повторяет путь Улисса, пока не оказывается над местом его гибели, на меридиане Сион-Чистилище. Здесь по оси падения Люцифера, проходящей через место, где разбился корабль Улисса, он совершает взлет в Эмпирей. Таким образом, путешествие Данте как бы продолжает путешествие Улисса с момента гибели последнего. До этого момента они как бы дублируют друг друга.

---

* Улисса совратил мой сладкий зов
С его пути <...>

Однако смысл всякого двойничества в том, чтобы на базе сходства выявить различие. Таков же его смысл и в данном случае.

Как и Данте, Улисс сочетает стремление к познанию человека («delli vizi umani e del valore») с желанием познать тайны строения мира:

<...> De'vostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo sanza gente
(Inferno XXVI, 115—118)* .

Данте явно импонирует эта благородная жажда познания. В «Комедии» неоднократно встречается противопоставление подлинных людей скотоподобным существам в человеческом облике (ср., например, в XIV песне «Чистилища» перечисление живущих вдоль течения Арно свиноподобных жителей Порчано, собак-арентинцев, волков-флорентийцев и лисиц-пизанцев). На реализации метафоры скотоподобия построены многие адские муки. Поэтому слова Улисса, напоминающего своим спутникам, что они люди, а не скоты, и рождены для благородного знания, а не для животного существования, исполнены для поэта глубокого значения:

Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e cancoscenza
(Inferno XXVI, 118—120)**..

Однако пути к познанию у Данте и Улисса различны: дантовское знание сопряжено с постоянным восхождением

---

* Тот малый срок, пока еще не спят
Земные чувства, их остаток скудный
Отдайте постиженью новизны,
Чтоб, солнцу вслед, увидеть мир безлюдный?

** Подумайте о том, чьи вы сыны:
Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и к знанью рождены.

познающего по оси моральных ценностей, это знание, которое дается ценой нравственного усовершенствования познающего. Знание возвышает, а возвышение нравственности — просветляет ум. Жажда знания у Улисса внеморальна — она не связана ни с нравственностью, ни с безнравственностью, она лежит в другой плоскости и не имеет к этическим проблемам отношения. Даже Чистилище для него — лишь белое место на карте, а стремление к нему — путешествие, диктуемое жаждой географических открытий. Данте — паломник, а Улисс — путешественник. Не случайно Данте в его инфернальном и космическом паломничестве всегда имеет Водителя — Улиссом руководит лишь его дерзость и отвага. С умом и характером искателя приключений он соединяет неукротимость Фаринаты. Эпический плут, сказочный герой-обманщик, превратившийся в поэзии Гомера в хитроумного царя Итаки, обретает в поэме Данте черты человека Возрождения, первооткрывателя и путешественника. Образ этот и привлекает Данте цельностью и силой, и отталкивает моральным индифферентизмом. Однако, вглядываясь в образ создаваемого эпохой героического авантюриста, искателя, пытливого во всех областях, кроме моральной, Данте разглядел в нем нечто более общее, чем психологию ближайшего будущего — черты, присущие научному — и шире, культурному — сознанию нового времени: разделение знания и морали, открытия и его результата, науки и личности ученого.

Было бы ошибкой видеть в намеченном нами противопоставлении Данте и Улисса лишь исторически давно уже ушедший конфликт психологии средневекового мыслителя и человека Ренессанса.

[История мировой культуры неоднократно подтверждала, что мыслители, находящиеся у порога той или иной решительной эпохи, часто видят ее смысл и результат более ясно, чем следующие поколения, уже втянутые в ее водоворот.] Находясь на пороге нового времени, Данте увидел одну из основных опасностей наступающей куль-

туры. Его собственному идеалу была присуща интегрированность: энциклопедизм его знаний, которые включали практически весь арсенал науки его времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание, которое, в свою очередь, вливалось в идеал мировой империи (Ад I, 101—109) и гармоническую конструкцию космоса. В центре этого гигантского построения находился человек, мощный, как гиганты Возрождения, но интегрированный в окружающем его мире, связанный со всеми концентрическими кругами мирового здания и, следовательно, пронизанный моральным пафосом. Тенденция к вычленению отдельной личности, ее специализации, приводившая к разделению ума и совести, науки и нравственности, которую он предчувствовал в наступающей эпохе, была ему глубоко враждебна.

Конечно, было бы наивно полностью отождествлять Данте как героя «Комедии» и Данте как соавтора. Данте-персонаж — антипод Улисса, помнящий, что никто из заключенных в аду не должен вызывать сочувствия. Данте — автор «Комедии» не может отказать Улиссу в сочувствии и явно отдает ему часть своей эмоциональной личности. Мысль Данте рождается из сложной диалогической соотнесенности этих образов.

3. ДОМ В «МАСТЕРЕ И МАРГАРИТЕ»

Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), антидому, «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)[60]. Связанные с этой оппозицией архаические модели сознания обнаруживают большую устойчи-

[60] См. Лурье 1932; Пропп 1986, 42—53 и 97—103; о символике Дома см. Bachelard 1957; Иванов и Топоров 1965, 168—175.

вость и продуктивность в последующей истории культуры. В поэзии Пушкина второй половины 1820-х — 1830 х гг. тема Дома становится идейным фокусом, вбирающим в себя мысли о культурной традиции, истории, гуманности и «самостояньи человека». В творчестве Гоголя она получает законченное развитие в виде противопоставления, с одной стороны, Дома — дьявольскому антидому (публичный дом, канцелярия «Петербургских повестей»), а, с другой, бездомья, Дороги, как высшей ценности, — замкнутому эгоизму жизни в домах. Мифологический архетип сливается у Достоевского с гоголевской традицией: герой-житель подполья, комнаты-гроба, которые сами по себе — пространства смерти, — должен, «смертию смерть поправ», пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться.

Традиция эта исключительно значима для Булгакова, для которого символика Дома — Антидома становится одной из организующих на всем протяжении творчества. Предметом настоящего очерка будут наблюдения над функцией этого мотива в «Мастере и Маргарите».

Первое, что мы узнаем, — это то, что единственный герой, который проходит через весь роман от первой страницы до последней и который в конце будет назван «ученик», — это «поэт Иван Николаевич Понырев, пишущий под псевдонимом Бездомный». Сходным образом вводится в текст и Иешуа:

> — Где ты живешь постоянно?[61]
>
> — У меня нет постоянного жилища, — застенчиво ответил арестант, — я путешествую из города в город.
>
> — Это можно выразить короче, одним словом — бродяга, — сказал прокуратор.

Отметим, что сразу после этого в тексте следует обвинение Иешуа в том, что он «собирался разрушить здание храма» (Булгаков 1989—1990, V: 22, 24), а адресом Ивана станет: «<...> поэт Бездомный из сумасшедшего дома...» (там же, 70).

---

[61] Вопрос перекликается с непрерывно обсуждаемой героями романа проблемой прописки.

Наряду с темой бездомья сразу же возникает тема ложного дома. Она реализуется в нескольких вариантах, из которых важнейший — коммунальная квартира. На слова Фоки: «Дома можно поужинать», — следует ответ: «представляю себе твою жену, пытающуюся соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель!» (там же, 58). Понятия «дом» и «общая кухня» для Булгакова принципиально не соединимы, и соседство их создает образ фантасмагорического мира.

Квартира становится сосредоточением аномального мира. Именно в ее пространстве пересекаются проделки инфернальных сил, мистика бюрократических фикций и бытовая склока. Подобно тому, как все «чертыхания» в романе обладают двойной семантикой, выступая и как эмоциональные междометия, и как предметные обозначения[62], сугубо «квартирные» разговоры, как правило, имеют двойную семантику с абсурдной или инфернальной «подкладкой» типа «На половине покойника сидеть не разрешается!» (там же, 95): за квартирно-жактовским жаргоном (не разрешается сидеть в комнатах, прежде занимаемых покойным Берлиозом) возникает кошмарный образ Коровьева, сидящего на половине покойника (образ этот поддерживается историями с похищением головы Берлиоза и отрыванием головы Бенгальского)[63].

То, что квартира символизирует не место жизни, а нечто прямо противоположное, раскрывается из устойчивой связи тем квартиры и смерти. Впервые слово «квартира» встречается в романе в весьма зловещем контексте: уже предсказав смерть Берлиозу, Воланд на вопрос: «А... где же вы будете жить?» — отвечает: «В вашей квартире»

---

[62] Воланд «капризен», как черт (там же, 96); «— Да он <Лиходеев. — *Ю. Л.*> уже уехал, уехал! — закричал переводчик <...> Уж он черт знает где!» (там же); «„Вывести его вон, черти б меня взяли!» А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: „Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!“» (там же, 185) и другие.

[63] Ср. монолог Коровьева: «Я был свидетелем. Верите — раз! Голова — прочь! Правая нога — хрусть, пополам! Левая — хрусть, пополам!» (там же, 193).

(там же, 45). Тема эта получает развитие в словах Коровьева Никанору Ивановичу: «Ведь ему безразлично, покойнику <...> ему теперь, сами согласитесь, Никанор Иванович, квартира эта ни к чему?» (там же, 96). С целью <...> «прописаться в трех комнатах покойного племянника» появляется в Москве дядя Берлиоза. Смерть племянника — эпизод в решении квартирной проблемы: «Телеграмма потрясла Максимилиана Андреевича. Это был момент, который упустить было бы грешно. Деловые люди знают, что такие моменты не повторяются» (там же, 191, 192). Смерть родственника — благоприятный момент, который не следует упускать.

«Квартирка» № 50 — место инфернальных явлений, но они начались в ней задолго до того, как там поселились Воланд со свитой: ювелиршина квартира всегда была «нехорошей». Происходившие в ней «чудеса с исчезновениями» не делают ее, однако, в романе уникальной: главное свойство антидомов в романе состоит в том, что в них не живут — из них исчезают (убегают, улетают, уходят, чтобы пропасть без следа). Иррациональность квартиры в романе раскрывается параллельным рассказом о том, что

> Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов,

и о том, как «один горожанин»

> <...> без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум <...>,

превратил трехкомнатную квартиру в четырехкомнатную, а затем ее

> <...> обменял на две отдельные квартиры в разных районах Москвы — одну в три и другую в две комнаты.
>
> Трехкомнатную он обменял на две отдельных по две комнаты <...> а вы изволите толковать про пятое измерение (там же, 243).

Иррациональность противоречия между всеобщей погоней за «площадью» (попытка Поплавского обменять «квартиру на Институтской улице в Киеве» на «площадь

в Москве» (там же, 191) раскрывает и условность квартирно-бюрократического жаргона, и ирреальность самого действия — жить «на площади» то же, что и сидеть на половине мертвеца) и несовместимостью этого понятия с жизнью раскрывается воплем Бенгальского:

> — Отдайте мою голову! Голову отдайте! Квартиру возьмите <...> только голову отдайте!» (там же, 124).

Булгаковская квартира имеет заведомо нежилой вид. В доме 13 (!), куда Иван вбежал в погоне за Воландом,

> <...> ждать пришлось недолго: открыла Ивану дверь какая-то девочка лет пяти и, ни о чем не справляясь у пришедшего, немедленно ушла куда-то.
>
> В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз. За одной из дверей гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами.

Именно здесь Иван наталкивается на «голую гражданку» «в адском освещении» «углей, тлеющих в колонке (там же, 52—53).

Однако признаки, отделяющие антидом от дома, нельзя свести только к неухоженности, запущенности и бездомности коммунальных квартир. «Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире» (там же, 210), но и она чувствует, что в «особняке» жить нельзя — можно лишь умереть. В равной мере Понтий Пилат ненавидит дворец Ирода — он живет, ест и спит под колоннами балкона, не в силах, даже во время урагана, войти внутрь дворца («Я не могу ночевать в нем» (там же, 295). Только один раз в романе Пилат вошел внутрь дворца —

> <...> прокуратор в затененной от солнца темными шторами комнате имел свидание с каким-то человеком, лицо которого было наполовину прикрыто капюшоном <...>» (там же, 39—40).

Комнаты используются не для жилья, а для свидания с начальником секретной стражи. «<...> Скрылись внутри домика» Афраний и Низа, чтобы договориться о цене за убийство Иуды

> (<...> чтобы зарезать человека при помощи женщины, нужны очень большие деньги <...> [там же, 303]).

В историях отравителей, убийц, предателей, появляющихся на балу у сатаны, несколько раз фигурируют стены комнат, играющие самую мрачную роль. Когда «весть о гибели Берлиоза распространилась по всему дому <...>», Никанор Иванович получил «<...> заявлений тридцать две штуки», «<...> в которых содержались претензии на жилплощадь покойного». «В них заключались мольбы, угрозы, кляузы, доносы <...>» (там же, 93). Квартира становится синонимом чего-то темного и, прежде всего, доноса. Жажда квартиры была причиной доноса Алоизия Могарыча на мастера:

> — Могарыч? — спросил Азазелло у свалившегося с неба.
> — Алоизий Могарыч, — ответил тот, дрожа.
> — Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него ~~жалобу~~ с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? — спросил Азазелло.
> Новоявившийся гражданин посинел и залился слезами раскаяния.
> — Вы хотели переехать в его комнаты? — как можно задушевнее прогнусил Азазелло (там же, 280).

«Квартирный вопрос» приобретает характер емкого символа. «<...> обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних... квартирный вопрос только испортил их <...>», — резюмирует Воланд (там же, 123).

Однако антидом представлен в романе не только квартирой. Судьбы героев проходят через многие «дома» — среди них главные: Дом Грибоедова, сумасшедший дом, лагерь: «<...> бревенчатое зданьице, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что», «<...> адское место для живого человека» (там же, 212), где оказывается мастер в сне Маргариты. Особенно важен

Грибоедов, в котором семантика, традиционно вкладываемая в истории культуры в понятие «Дом», подвергается полной травестии. Все оказывается ложным, от объявления «Обращаться к М. В. Подложной» до „«непонятной надписи: «Перелыгино»“ (там же, 56).

Показательно, что именно над помещениями, возведенными в степень символов, в романе вершится суд: Маргарита казнит квартиры (но спасает Латунского от свиты Воланда), Коровьев и Бегемот сжигают Дом Грибоедова.

Инфернальная природа псевдодомов переносится и на их скопление — город. В начале и конце романа нам показаны дома вечереющего города. Воланд

> <...> остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце <...> (там же, 11).

В главе 29-й второй части:

> <...> в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел точно так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиною к закату (там же, 349).

Сопоставление с глазом Воланда раскрывает зловещий смысл этих пылающих окон, сближая их блеск с многократно упоминаемым в романе отсветом от горящих углей. Вообще, светящиеся окна в романе являются признаком антимира.

Противопоставление Дома живых и антидома псевдоживых осуществляется у Булгакова с помощью целого набора устойчивых признаков, в частности, освещения и звуковых характеристик. Так, например, из антидома слышатся звуки патефона («<...> в комнатах моих играл патефон», — рассказывает Мастер о том, как он январской ночью в пальто с оборванными пуговицами подошел к своему подвальчику, занятому Алоизием Магарычом, [там же, 145]) или одинаковые во всех квартирах звуки радиопередачи. Признак дома — звуки рояля. Двойная природа квартиры № 50, в частности, обнаруживается попеременно звуками то рояля, то патефона.

Используя пространственный язык для выражения непространственных понятий, Булгаков делает Дом средоточием духовности, находящей выражение в богатстве внутренней культуры, творчестве и любви. Духовность образует у Булгакова сложную иерархию: на нижней ступени находится мертвенная бездуховность, на высшей — абсолютная духовность. Первой нужна жилая площадь, а не Дом, второй не нужен Дом: он не нужен Иешуа, земная жизнь которого — вечная дорога. Понтий Пилат в счастливых снах видит себя бесконечно идущим по лунному лучу.

Но между этими полюсами находится широкий и неоднозначный мир жизни. На нижних этажах его мы столкнемся с дьявольской одухотворенностью, жестокими играми, которые тормошат, расшевеливают косный мир бездуховности, вносят в него иронию, издевку, расшатывают его. Эти злые забавы будят того, кого можно разбудить, и, в конечном счете, способствуют победе духовности более высокой, чем они сами. Таков смысл не лишенного манихейского привкуса эпиграфа из Гёте:

> ... так кто ж ты, наконец?
> — Я — часть той силы, что вечно
> хочет зла и вечно совершает благо.

Выше находится искусство. Оно имеет полностью человеческую природу и не подымается до абсолюта (мастер не заслужил света). Но оно иерархически выше физически более сильных слуг Воланда или также не лишенных творческого начала деятелей типа Афрания. Эта большая, по сравнению с ними, одухотворенность в интересующем нас аспекте проявляется пространственно. Свита Воланда, прибыв в Москву, помещается в квартире, Афраний и Пилат встречаются во дворце, мастеру — нужен Дом. Поиски Дома — одна из точек зрения, с которой можно описать путь мастера.

Путь мастера — странствие.

История мастера дает четкие переходы из одного пространства в другое. Она начинается выигрышем ста тысяч и превращением музейного работника и переводчика в писателя и мастера.

Выиграв сто тысяч, загадочный гость Ивана поступил так: купил книги[64], бросил свою комнату на Мясницкой...

— Уу, проклятая дыра! — прорычал он.

Мастер

<...> нанял у застройщика <...> две комнаты в подвале маленького домика в садике.

— Ах, это был золотой век! — блестя глазами, шептал рассказчик. — совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой, — почему-то особенно горделиво подчеркнул он <...> И в печке у меня вечно пылал огонь[65]! <...> в первой комнате — громадная комната, четырнадцать метров, — книги, книги и печка.

(Там же, V: 135—136).

Новое жилье мастера — «квартирка». В Дом его превращает не раковина в прихожей, а интимность культурной духовности. Для Булгакова, как для Пушкина 1830-х гг., культура неотделима от интимной, сокровенной жизни. Работа над романом превращает квартирку в подвале в поэтический Дом — ему противостоит Дом Гри-

[64] Книги — обязательный признак Дома, они подразумевают не только духовность, но и особую атмосферу интеллектуального уюта. В доме Турбиных „<...> бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовой, Капитанской Дочкой". С ними связана «<...> жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах <...>». Гибель Дома выражается в том, что «<...> Капитанскую Дочку сожгут в печи» (там же, I: 181).

[65] «Много лет до смерти <матери. — *Ю. Л.*> в доме № 13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади „Саардамский Плотник", часы играли гавот, и всегда в коице декабря пахло хвоей» (там же, I: 181). Печка превращается в символический знак очага. Печь в Доме — пенаты, домашнее божество. Ей противостоит адский отблеск углей в квартире, так же как свету свечей в окнах Дома — электрический свет антидома.

боедова, где вне стыдливо интимной атмосферы культуры, «как ананасы в оранжереях», должны поспевать «будущий автор „Дон Кихота", или „Фауста" и тот, кто «<...> для начала преподнесет читающей публике „Ревизора" или, на самый худой конец, „Евгения Онегина". Стоило мастеру отказаться от творчества — и Дом превратился в жалкий подвал: «<...> меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал», — и Воланд резюмирует:

> Итак, человек, сочинивший историю Понтия Пилата, уходит в подвал, в намерении расположиться там у лампы и нищенствовать? (там же, 284).

Но мастер все-таки получает Дом.

> — Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом (там же, 372).

Пройдя через искусы псевдодомов, «адского места для живого человека», дома скорби, очистясь полетом (полет — неизменный спутник ухода из мира квартир), мастер обретает мир милой домашности, жизни, пропитанной культурой — духовным трудом предшествующих поколений, атмосферой любви, мир, из которого изгнана жестокость.

> Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах (там же).

Рассмотренный нами — частный — аспект построения «Мастера и Маргариты» интересен, однако, тем, что позволяет поставить роман в общую перспективу творчества Булгакова. «Белую гвардию» можно представить как роман о разрушении домашнего мира. Недаром он начи-

нается смертью матери, поэтическим описанием «родного гнезда» и, одновременно, зловещим предсказанием:

> Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе <...>. Мать сказала детям:
> — Живите.
> А им придется мучиться и умирать (там же, I: 181).

На противоположном конце творчества Булгакова — «Театральный роман», в котором бездомный писатель (он живет в нищенской комнате, которая совсем не комната в те минуты, когда он пишет роман, а каюта на летящем корабле) воскрешает Дом Турбиных:

> Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <...> С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля.<...> Играют на рояле у меня на столе <...>» (там же, IV: 434).

А затем коробочка разрослась до размеров Учебной сцены, и герои обрели свой утраченный Дом[66].

В нижней точке этой творческой кривой находится «Зойкина квартира». Именно здесь «квартира» обретает тот символический смысл, который нам знаком по «Мастеру и Маргарите». А сам этот роман оказывается одновременно и включенным в глубочайшую литературно-мифологическую традицию, и органическим итогом эволюции его автора.

Дом у Булгакова — внутреннее, замкнутое пространство, носитель значений безопасности, гармонии культуры,

---

[66] Воскрешающая сила театра зеркально-симметрична разрушающему чудесному глобусу Воланда: «Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела наверх <...>» (там же, V: 251). Здесь реальный дом уменьшается до размера коробочки и теряет реальность, там — коробочка вырастает до размеров естественного дома и обретает реальность.

творчества. За его стенами — разрушение, хаос, смерть. Квартира — хаос, принявший вид Дома и вытеснивший его из жизни. То, что Дом и Квартира (разумеется, особенно коммунальная) предстают как антиподы, приводит к тому, что основной бытовой признак дома — быть жилищем, жилым помещением — снимается как незначимый: остаются лишь семиотические признаки. Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства.

Здесь обнажается важный принцип культурного мышления человека: реальное пространство становится иконическим образом семиосферы — языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения, а семиосфера, в свою очередь, преобразует реальный пространственный мир, окружающий человека, по своему образу и подобию.

4. СИМВОЛИКА ПЕТЕРБУРГА

В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место. При этом следует выделить две основные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя. Второй аспект был рассмотрен в статье Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Отзвуки концепции „Москва — третий Рим“ в идеологии Петра Первого» (см. Лотман, Успенский 1982) и в настоящей работе нами не рассматривается.

Город как замкнутое пространство может находиться в двояком отношении к окружающей его Земле: он может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, *быть им* в некотором идеальном смысле (так, Рим-город, вместе с тем, и Рим-мир), но он может быть и его антитезой. *Urbs* и *orbis terrarum* могут восприниматься как две враждебные сущности. В этом последнем случае вспоминалась книга Бытия, где первым строителем города назван Каин: «И построилъ онъ городъ; и назвалъ городъ по имени сына своего <...>» (Бытие IV, 17). Таким образом, Каин не только создатель первого города, но и тот, кто дал ему первое имя.

В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, т. е. когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он *считается* центром. Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров. Идеальное воплощение *своей* земли, он может одновременно выступать как прообраз небесного града и быть для окружающих земель святыней.

Однако Город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним Земле — находиться за ее пределами. Так, Святослав перенес свою столицу в Переяславец на Дунае, Карл Великий перенес столицу из Ингельгейма в Ахен[67]. Однако у них есть и ощутимый семиотический аспект. Прежде всего обостряется экзистенциональный код: существующее объявляется несуществующим, а то, что еще должно появиться, — единственным истинно сущим. Ведь и Святослав, когда заявляет, что Переяславец на Дунае находится в центре его земли, имеет в виду государство, которое еще предстоит создать, а реально существующую Киевскую землю объявляет как бы несуществующей. Кроме того, резко возрастает оценочность: существующее, имеющее признаки настоящего времени и «своего», оценивается отрицательно, а имеющее появиться в будущем и «чужое» получают высокую аксиологическую характеристику. Одновременно можно отметить, что «концентрические» структуры тяготеют к замкнутости, выделению из окружения, которое оценивается как враждебное, а эксцентрические — к разомкнутости, открытости и культурным контактам.

Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются

[67] Сопоставление этого с перенесением столицы в Петербург см. [Вакербарт] 1809, 70; ср. Шмурло 1889, 41.

мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца — это «вечный город», *Roma aeterna*.

Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, — с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это — потоп, погружение на дно моря. Так, в предсказании Мефодия Патарского подобная участь ждет Константинополь (который устойчиво выполняет роль «невечного Рима»):

> <...> и разгнѣвается на ню Господь Богъ яростію великою и послетъ архангела своею Михаила и подрѣжетъ серпомъ градъ той, ударитъ скиптромъ, оберветъ его яко жерновъ камень, и тако погрузитъ его и съ людьми во глубину морскую и погибнетъ градъ той; останетъ же ся на торгу столпъ единъ <...>. Приходяще же въ корабляхъ коробленицы купцы, и ко столпу тому будутъ корабли свои привязывати и учнутъ плакати, сице глаголюще: „О превеликій и гордый Царьградъ! колико лѣта к тебѣ приходимъ, куплю дѣюще, и обогатихомся, а нынѣ тебя и вся твоя драгія зданія во единъ часъ пучина морская покры и безъ вѣсти сотвори“ (ПОРЛ 1863, II: 262)[68].

Этот вариант эсхатологической легенды устойчиво вошел в мифологию Петербурга: не только сюжет потопа, поддерживаемый периодическими наводнениями и породивший многочисленную литературу, но и деталь — вершина Александровской колонны или ангел Петропавловской крепости, торчащий над волнами и служащий при-

[68] Ср. «<...> потоплен бысть божиим гневом водами речными Едес, град великыи» (Попов 1869, 62; там же «о потоплении града Лакриса»). Ср. Перетц 1895.

чалом кораблей, — заставляют предполагать прямую переориентацию Константинополь — Петербург. В. А. Соллогуб вспоминал:

> Лермонтов <...> любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия[69].

Ср. стихотворение М. Дмитриева «Подводный город», новеллу «Насмешка мертвеца» из «Русских ночей» В. Ф. Одоевского и многое другое.

Заложенная в идее обреченного города вечная борьба стихии и культуры реализуется в петербургском мифе как антитеза воды и камня. Причем это камень — не «природный», «дикий» (необработанный), не скалы, искони стоящие на своих местах, а принесенный, обточенный и «очеловеченный», окультуренный. Петербургский камень — артефакт, а не феномен природы. Поэтому камень, скала, утес в петербургском мифе наделяются не привычными признаками неподвижности, устойчивости, способности противостоять напору ветров и воды, а противоестественным признаком перемещаемости:

> Гора содвигнулась, а место пременя
> И видя своего стояния кончину,

---

[69] Ср. Соллогуб 1931, 183—184. Исследователь живописи Лермонтова Н. Пахомов определил эти рисунки, к сожалению, утраченные, как «виды наводнения в Петербурге» (Пахомов 1948, 211—212). Конечно, речь должна идти об эсхатологических картинах гибели города, а не о видах наводнения. Ср. в стихотворении М. Дмитриева «Подводный город» старый рыбак говорит мальчику:

> — Видишь шпиль? — Какъ насъ в погодку
> Закачало, съ годъ тому;
> Помнишь ты, какъ нашу лодку
> Привязали мы къ нему?...
> Тутъ былъ городъ, всѣмъ привольный
> И надъ всѣми господинъ;
> Нынче шпиль отъ колокольни
> Виденъ изъ-моря одинъ!
>
> (Дмитриев 1865, I: 176).

Прешла Бальтийскую пучину
И пала по́д ноги Петрова здесь коня
(Сумароков 1957, 110)[70].

Однако мотив движущегося неподвижного — лишь часть общей картины перверсного света, в котором камень плывет по воде. Причем внимание обращено именно на метаморфозу, момент превращения «нормального» мира в «перевернутый» («видя своего стояния кончину»).

Естественная семантика камня, скалы такова, какую, например, находим в стихотворении Тютчева «Море и утес»:

Но спокойный и надменный,
Дурью волн не обуян,
Неподвижный, неизменный,
Мирозданью современный[71]
Ты стоишь, наш великан!
(Тютчев 1965–1966, I: 103).

В символике этого стихотворения утес — Россия, что для Тютчева скорее антоним, а не синоним Петербурга.

Ср. типично «петербургский» оксюморон окаменелого болота:

Стихіямъ всѣмъ на перекоръ;
И силой творческой, въ мгновенье,
Болотный кряжъ окаменѣлъ,
Воздвигся градъ <...>
(Романовский 1837, 292).

---

[70] Ср. автопародию:
Сия гора не хлеб — из камня, не из теста,
И трудно сдвигнуться со своего ей места,
Однако сдвинулась, а место переменя,
Упала ко хвосту здесь медного коня
(Сумароков 1957, 111).
В основе надписи — мотив противоестественного движения: неподвижное (гора) наделяется признаками движения («содвигнулась», «место переменя», «прешла», «пала»).

[71] <курсив мой. — *Ю. Л.*>

Петербургский камень — камень на воде, на болоте, камень без опоры, не «мирозданью современный», а положенный человеком. В «петербургской картине» вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью. Вода его разрушает. В «Русских ночах» Одоевского (картина гибели Петербурга):

> Вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал <...> Вдруг с треском рухнулись стены, раздался потолок, — и гроб, и все бывшее в зале волны вынесли в необозримое море... (Одоевский 1957, 51—52).

Ситуация «перевернутого мира», вписывающая такую модель города в исключительно широкое течение европейской культуры XVI — начала XVIII вв., в конечном итоге соотнесенное с традицией барокко[72], в принципе заключала в себе возможность противоположных оценок со стороны аудитории. Это продемонстрировал Сумароков, дав параллельно героическую и пародийную версии надписи. «Перевернутый мир» в традиции барокко, смыкающейся с традицией фольклорно-карнавальной (ср. глубокие идеи М. М. Бахтина, получающие, однако, в работах его эпигонов неоправданно-расширительное толкование), воспринимается как утопия, «страна Кокань»[73] или «превратный свет» в известном хоре Сумарокова. Однако он же мог принимать зловещие очертания мира Брейгеля и Босха.

Одновременно происходит отождествление Петербурга с Римом (см. Лотман, Успенский 1982). К началу XIX в. эта идея получает общее распространение. Ср.:

> <...> нельзя не удивляться величію и могуществу сего новаго Рима!.. (Львов 1804, 187).

Соединение в образе Петербурга двух архетипов: «вечного Рима» и «невечного, обреченного Рима» (Константинополя)

---

[72] См. L'image du monde renversè... 1979.
[73] См. Delpech 1976; Delpech 1979, 35—48.

создавало характерную для культурного осмысления Петербурга двойную перспективу: вечность и обреченность одновременно.

Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как «парадиз», утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками. Возможность двойного прочтения «петербургского мифа» выразительно иллюстрируется одним примером: в традиции барочной символики змея под копытом фальконетовского всадника — тривиальная аллегория зависти, вражды, препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых русской аудитории пророчеств Мефодия Патарского образ этот получал иное — зловещее — прочтение.

> Днесь уже погибель наша приближается <...> якоже рече патріархъ Іаковъ: „Видѣхъ, рече, змію лежащу при пути и хапающу коня за пяту, и сяде на заднюю ногу и ждахъ избавленія отъ Бога". Т<от>. Конь есть весь міръ, а пята послѣдніе дни, а змія естъ антихристъ <...> онъ же начнетъ хапати, рекше блазнити злыми своими дѣлы, знаменія и чудеса учинетъ мечты своими творити предъ всѣми: горамъ повелитъ на мѣсто преходити (ПОРЛ 1863, II: 263)

(ср. «Гора содвигнулась, а место пременя...» (там же)[74]. В таком контексте конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знамения конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы. Не случайно в порожденной фальконетовским памятником культурной тра-

[74] При таком прочтении именно змей повелевает горам менять место. Таким образом, он оказывается сотрудником, а не противником повелевающего стихиями Петра. Устойчивое отождествление коня с Россией («Россию вздернул на дыбы»), поддерживаемое и пророчеством Мефодия Патарского («весь мир»), сближает всадника и змея.

диции змею будет отведена, вероятно, не предвиденная скульптором роль.

Идеальный искусственный город, создаваемый как реализация рационалистической утопии, должен был быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторически сложившихся структур. Это подразумевало строительство города на новом месте и, соответственно, разрушение всего «старого», если оно здесь находилось. Так, например, идея создания при Екатерине II идеального города на месте исторической Твери возникла после того, как пожар 1763 г. фактически уничтожил город. С точки зрения задуманной утопии, такой пожар мог рассматриваться как счастливое обстоятельство. Однако наличие истории является непременным условием работающей семиотической системы. В этом отношении город, созданный «вдруг», мановением руки демиурга, не имеющий истории и подчиненный единому плану, в принципе не реализуем.

Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — ме-

ханизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сополагаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени[75].

Рационалистический город-утопия[76] был лишен этих семиотических резервов. Последствия этого обескуражили бы, вероятно, рационалиста-просветителя XVIII в. Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной.

Петербург в этом отношении исключительно типичен: история Петербурга неотделима от петербургской мифологии, причем слово «мифология» звучит в данном случае отнюдь не как метафора. Еще задолго до того, как русская литература XIX в. — от Пушкина и Гоголя до Достоевского — сделала петербургскую мифологию фактом национальной культуры, реальная история Петербурга была пронизана мифологическими элементами. Если не отождествлять историю города с официально-ведомственной историей, получающей отражение в бюрократической переписке, а воспринимать ее в связи с жизнью массы населения, то сразу же бросается в глаза огромная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфическом городском фольклоре, играющем исключительную роль в жизни «северной Пальмиры» с самого момента ее основания. Первым собирателем этого фольклора была Тайная канцелярия. Пушкин, видимо, собирался свой дневник 1833—1835 гг. сделать своеобразным архивом городских слухов; собирателем «страшных историй» был Дельвиг, а Добролюбов в рукописной

---

[75] В этом отношении культура и техника противоположны: в культуре работает вся ее толща, в технике — только последний временной срез. Не случайно технизация города, столь бурно протекающая в XX в., неизбежно приводит к разрушению города как *исторического* организма.

[76] О Петербурге как утопическом опыте создания России будущего см. Greyer 1962, 181—200.

газете студенческих лет «Слухи» теоретически обосновал роль устной стихии в народной жизни.

Особенность «петербургской мифологии», в частности, заключается в том, что ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, т. е. что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть «взгляд из Европы» или «взгляд из России» (= «взгляд из Москвы»). Однако постоянным остается то, что культура конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя. Одновременно формируется и противоположная точка зрения: «из Петербурга» на Европу или на Россию (= Москву). Соответственно Петербург будет восприниматься как «Азия в Европе» или «Европа в России». Обе трактовки сходятся в утверждении неорганичности, искусственности петербургской культуры.

Важно отметить, что сознание «искусственности» является чертой *самооценки* петербургской культуры и лишь потом переходит за ее пределы, становясь достоянием чуждых ей концепций. С этим связаны такие черты, постоянно подчеркиваемые в петербургской «картине мира», как призрачность и театральность. Казалось бы, средневековая традиция видений и пророчеств должна была бы быть более органичной традиционно-русской Москве, чем «рационалистическому» и «европейскому» Петербургу. Между тем, именно в петербургской атмосфере она, *mutatis mutandis*, получает наиболее ощутимое продолжение. Идея призрачности очень ясно выражена в соответственно стилизованной легенде об основании Петербурга, которую В. Ф. Одоевский вложил в уста старого финна:

> И стали строить город, но что положат камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одна топь остается. Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. „Ничего вы не умеете делать", — сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю (Одоевский 1981, II: 146).

Приведенный рассказ, конечно, характеризует не финский фольклор, а концепцию Петербурга в том кругу близких к Пушкину петербургских литераторов 1830-х гг., к которым принадлежал и Одоевский. Город, скованный на воздухе и не имеющий под собой фундамента, — такая позиция заставляла рассматривать Петербург как призрачное, фантасмагорическое пространство. Изучение материала показывает, что в устной литературе петербургского салона — жанре, расцветшем в первой трети XIX в. и, бесспорно, сыгравшем большую историко-литературную роль, но до сих пор не только не изученном, но даже не учтенном, — особое место занимало рассказывание страшных и фантастических историй с непременным «петербургским колоритом». Корни этого жанра уходят в XVIII в. Так, например, рассказ великого князя Павла Петровича 10 июня 1782 г. в Брюсселе, записанный баронессой Оберкирх (Oberkirch 1853, 357) принадлежит, бесспорно, к этому жанру. Здесь и такой обязательный признак жанра, как вера в подлинность события, и появление призрака Петра I, и трагические предсказания, и, наконец, Медный всадник как характерная примета петербургского пространства (собственно памятник еще не установлен, но тень Петра приводит будущего имп. Павла I на Сенатскую площадь и исчезает, обещая встречу на этом месте).

К типичным рассказам этого жанра следует отнести рассказ Е. Г. Левашевой о загробном визите Дельвига. Екатерина Гавриловна Левашева — кузина декабриста Якушкина, приятельница Пушкина, М. Орлова, покровительница ссыльного Герцена. В ее доме на Новой Басманной жил Чаадаев. Особенно тесные приятельские отношения у нее были с Дельвигом, племянник которого впоследствии женился на ее дочери Эмилии. Екатерина Гавриловна Левашева рассказывала, что у ее мужа Н. В. Левашева был уговор с Дельвигом, о котором Левашев рассказывал так:

> <...> онъ <Дельвиг. — *Ю. Л.*> любилъ говорить о загробной жизни; о связи ея съ здѣшнею; объ обѣщаніяхъ, данныхъ при жизни и исполняемыхъ по смерти, и однажды въ видахъ уяснить себѣ этотъ предметъ, повѣрить всѣ разсказы, которыя когдалибо читалъ и слыхалъ, онъ взялъ съ меня обѣщаніе, обѣщаясь самъ взаимно, явиться послѣ смерти тому, кто останется послѣ другаго въ живыхъ.
>
> Увѣряю васъ, что при обѣщаніи этомъ не было ни клятвъ, ни подписокъ кровью, никакой торжественности, ничего <...> Это былъ простой, обыкновенный разговоръ, causerie de salon <...> (Селиванов 1868, II: 19—20).

Разговор был забыт, лет через семь Дельвиг скончался, и, по рассказам Левашева, ровно через год после смерти, в 12 часов ночи, он молча явился в его кабинет, сел в кресло и потом, все так же не произнося ни слова, удалился.

Рассказ этот нас интересует как факт петербургского «салонного фольклора», видимо, неслучайно связанного с фигурой Дельвига. Дельвиг культивировал устный страшный «петербургский» рассказ. Показательно, что «Уединенный домик на Васильевском» Пушкина—Титова определенными нитями связан с атмосферой кружка Дельвига. Титов свидетельствовал, что опубликован он был в «Северных цветах» <...> по настоятельному желанию Дельвига (см. Титов 1912, 158)[77].

«Петербургская мифология» Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности.

---

[77] Смерть Дельвига породила целый цикл таинственных рассказов. Мать и сестры его рассказывали, что в день его смерти в поместье, находившемся в Тульской губернии, за много сотен верст от Петербурга, поп ошибкой провозгласил «не за здравие, а за упокой души барона Антона». Сообщая это, племянник Дельвига, человек крайне рационалистический, замечает: «Я не упомянул бы об этой легко объясняемой ошибке, если бы в жизни Дельвига не происходило постоянно многого, кажущегося чудным» (Дельвиг 1930, 169). Таинственные рассказы культивировались и у поэта Козлова, и в других литературных салонах 1830-х гг. А. П. Керн перепутала, в каком альманахе была опубликована повесть, но что издателем был Дельвиг, запомнила крепко. Дельвиг же после публикации рекомендовал Титова Жуковскому как начинающего литератора.

Вся масса текстов «устной литературы» 1820—1830 гг. заставляет воспринимать Петербург как пространство, в котором таинственное и фантастическое является закономерным. Петербургский рассказ родствен святочному, но временная фантастика в нем заменяется пространственной.

Другая особенность петербургской пространственности — ее театральность. Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации. Это бросается в глаза и иностранцу, и москвичу. Но последний считает это признаком «европеизма», между тем, как европеец, привыкший к соседству романского стиля и барокко, готики и классицизма, к архитектурному смешению, с изумлением наблюдает своеобразную, но и странную для него красоту огромных ансамблей. Об этом писал маркиз Кюстин:

> Je m'étonne à chaque pas de voir la confusion qu'on cessé de faire ici de deux arts aussi differents que l'architecture et la décoration. Pierre-le-Grand et ses successeurs ont pris leur capitale pour un théâtre (Custine 1843, I: 262)*.

Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении его на «сценическую» и «закулисную» части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, — замены существования «как бы существованием»: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы существует» (замечать его присутствие — означает нарушать правила игры). Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства, реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность.

---

* «Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр» (Перевод Ю. М. Лотмана).

Чувство зрителя — наблюдателя, которого не следует замечать, — сопровождает все ритуальные церемонии, заполняющие распорядок «военной столицы». Солдат как актер — постоянно на виду, но, между тем, отделен от тех, кто наблюдает парад, развод и любую другую церемонию, стеной, прозрачной лишь в одну сторону: его видят и он существует для наблюдателей, но они для него невидимы и не существуют. Император не составляет исключения. Маркиз Кюстин писал:

> Nous devions être présentés à l'Empereur et à l'Impératrice.
>
> On voit que l'Empereur ne peut oublier un seul instant ce qu'il est, ni la constante attention qu'il excite; il *pose* incessamment, d'où il résulte qu'il n'est jamais naturel, même lorsqu'il est sincère; son visage a trois expressions dont pas une n'est la bonte toute simple.
>
> La plus habituelle me paraît tonjours la sévérité. Une autre expression, quoique plus rare, convient pent-être mieux encore à cette belle figure, c'est la solennité; une troisième, c'est la politesse <...> on dirait d'un masque qu'on met et qu'on dépose à volonté <...> Je veux donc dire que l'Empereur est toujours dans son rôle, et qu'il le remplit en grand acteur <...> l'absence de liberté, se peint jusque sur la face de son souverain: il a plusieurs masques, il n'a pas un visage. Cher-cher-vous l'homme? vous trouvez toujours l'Empereur." (Custine I, 351—353)*.

Потребность в зрительном зале представляет семиотическую параллель тому, что в географическом отношении дает эксцентрическое пространственное положение. Петербург не имеет точки зрения на себя — он вынужден постоянно конструировать зрителя. В этом смысле и за-

---

* «Мы были представлены императору и императрице. Заметно, что император ни на мгновение не может забыть ни того, кто он, ни постоянно привлекаемого им внимания. Он *непрерывно позирует*. Из этого вытекает, что он никогда не бывает естественным, даже, когда он искренен. Лицо его имеет три выражения, из которых ни одно не являет просто доброты. Наиболее привычно для него выражение суровости. Другое — более редкое, но, возможно, лучше подходящее к его красивому лицу — выражение торжественности, третье — вежливость <...>. Можно говорить о масках, которые он одевает и снимает по своему желанию <...> Я сказал бы, что император всегда при исполнении своей роли, и что он исполняет ее как великий артист <...> отсутствие свободы отражается на всем, вплоть до лица самодержца: он имеет много масок, но не имеет лица. Вы ищете человека? Перед вами всегда император» (перевод Ю. М. Лотмана).

падники, и славянофилы в равной мере — создание петербургской культуры. Характерно, что в России возможен западник, никогда на Западе не бывавший, не знающий языков и даже не интересующийся реальным Западом. Тургенев, бродя с Белинским по Парижу, был поражен равнодушием последнего к окружающей его французской жизни:

> Помню, в Париже он в первый раз увидел площадь Согласия, и тотчас спросил меня: „Не правда ли? ведь это одна из красивейших площадей в мире?“ — И на мой утвердительный ответ воскликнул: „Ну, и отлично; так уж я и буду знать, — и в сторону, и баста!“ — и заговорил о Гоголе. Я ему заметил, что на этой самой площади во время революции стояла гильотина и что тут отрубили голову Людовику XVI; он посмотрел вокруг, сказал: a! — и вспомнил сцену Остаповой казни в „Тарасе Бульбе“ (Тургенев 1929, 250—251).

Запад для «западника» — лишь идеальная точка зрения, а не культурно-географическая реальность. Но эта реконструируемая «точка зрения» обладала некоторой высшей реальностью по отношению к наблюдаемой с ее позиции действительной жизни. Салтыков-Щедрин, вспоминая, что в 1840-е гг. он, «<...> воспитанный, на статьях Белинского, естественно, примкнул к западникам <...>», писал:

> В России — впрочем, не столько в России, сколько специально в Петербурге — мы существовали лишь фактически или, как в то время говорилось, имели „образ жизни“ <...>. Но духовно мы жили во Франции» (Салтыков-Щедрин XIV, 161).

Формула «духовно жили во Франции» не исключала, а подразумевала, что столкновение с реальной жизнью Запада часто оборачивалось трагедией и превращало «западника» в критика Запада. Напротив того, славянофилы, учившиеся за границей, слушавшие лекции Шеллинга и Гегеля, — как братья Киреевские, или, как Ю. Самарин, который до семи лет вообще не знал русского языка, нанимавшие специально университетских профессоров, чтобы научиться говорить по-русски, столь же условно конструировали себе Русь как необходимую точ-

ку зрения на реальный мир послепетровской европеизированной цивилизации.

Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности. Вторую сторону его представляет отношение: сценическое пространство/пространство закулисное. Пространственная антитеза: Невский проспект (и вся парадная «дворцовая» часть Петербурга) и Коломна, Васильевский остров, окраины — литературно интерпретировалась как взаимное отношение несуществования. Каждая из двух петербургских «сцен» имела свой миф, реализующийся в рассказах, анекдотах и привязанный к определенным «урочищам». Был Петербург Петра Великого, выполняющего роль покровительствующего божества «своего» Петербурга или же как deus implicitus незримо присутствующего в своем творении, и Петербург чиновника, бедняка, «человека вне гражданства столицы» (Гоголь). У каждого из этих персонажей были «свои» улицы, районы, свои пространства. Естественным следствием можно считать возникновение сюжетов, в которых два эти персонажа, благодаря чрезвычайным обстоятельствам, каким-либо образом сталкивались. Приведем один рассказ. Суть его связана с тем, что писательница Е. П. Лачинова (под псевдонимом Е. Хамар-Дабанов) опубликовала сатирический роман «Проделки на Кавказе» (1844). Публикация вызвала шум. А. В. Никитенко 22 июня 1844 г. записал в дневнике:

> Военный министр прочел книгу и ужаснулся. Он указал на нее Дубельту и сказал:
>
> — Книга эта тем вреднее, что в ней что строчка, то правда» (Никитенко I, 283).

Цензуровавший книгу А. Крылов подвергся преследованиям. Об этом эпизоде сам Крылов позже рассказал Н. И. Пирогову следующее. При этом для понимания рассказа Крылова надо иметь в виду упорно державшиеся слухи о том, что в III-м отделении в кабинете шефа жандармов имеется кресло, которое опускает сидящего до по-

ловины в люк, после чего скрытые палачи, не видя, над кем они учиняют экзекуцию, секут его. Разговоры о таком «келейном» наказании, циркулировавшие еще в XVII в. в связи с Шешковским, возобновились в царствование Николая I и, видимо, со слов Растопчиной, даже проникли в «русские» романы А. Дюма. Пирогов рассказывает:

> Крыловъ былъ цензоромъ, и пришлось имъ в этотъ годъ ліцензировать какой-то романъ, надэлавший много шума. Романъ был запрещенъ главнымъ управленіемъ цензуры, а Крыловъ вызванъ къ петербургскому шефу жандармовъ Орлову <...> Крылов пріѣзжает в Петербургъ, разумѣется, въ самомъ мрачномъ настроеніи духа и является прежде всего къ Дубельту, а затѣмъ, вмѣстѣ с Дубельтом, отправляются къ Орлову. Время было сырое, холодное, мрачное.
>
> Проѣзжая по Исаакіевской площади, мимо монумента Петра Великаго, Дубельтъ, закутанный въ шинель и прижавшись к углу коляски, какъ будто про себя, — такъ разсказывалъ Крылов — говорит: — „Вотъ бы кого надо было высѣчь, это Петра Великаго, за его глупую выходку: Петербургъ построить на болотѣ".
>
> Крыловъ слушаетъ и думаетъ про себя: „понимаю, понимаю, любезный, не надуешь нашего брата, ничего не отвѣчу".
>
> И еще не раз пробовал Дубельтъ по дорогѣ возобновить разговоръ, но Крыловъ оставался нѣм, яко рыба. — Проѣзжаютъ, наконецъ, к Орлову. Пріемъ очень любезный.
>
> Дубельт оставляетъ Крылова с Орловымъ.
>
> — „Извините г. Крыловъ, — говоритъ шефъ жандармовъ, — что мы васъ побезпокоили почти понапрасну. Садитесь, сдѣлайте одолженіе, поговоримъ".
>
> — А я, — повѣствовал намъ Крыловъ, — стою ни живъ, ни мертвъ и думаю себѣ, что́ тутъ дѣлать: не сѣсть — нельзя, коли приглашаетъ, а сядь у шефа жандармовъ, такъ, пожалуй, еще и высѣченъ будешь. Наконецъ, дѣлать нечего. Орловъ снова приглашаетъ и указываетъ на стоящее возлѣ него кресло. Вот я, — разсказывалъ Крыловъ, — потихоньку и осторожно сажусь себѣ на самый краешек кресла. Вся душа ушла въ пятки. Вотъ, вотъ, такъ и жду, что у меня подъ сидѣньем подушка опустится и — извѣстно что́... И Орловъ, вѣрно, замѣтил, слегка улыбается и увѣряетъ, что я могу быть совершенно спокоенъ <...> (Пирогов 1887, I: 496—497)[78].

---

[78] Последние слова явно перекликаются со стихами «Сна Попова» А. К. Толстого:

Рассказ Крылова интересен во многих отношениях. Прежде всего, будучи сообщением участника подлинного события, он уже отчетливо композиционно организован и находится на полпути к превращению в городской анекдот. *Point* рассказа состоит в том, что в нем как равные встречаются Петр I и чиновник, причем третьему отделению предстоит выбрать, кого же из них следует высечь (формула Дубельта: «Вот бы кого надо было высечь», — свидетельствует о том, что он находится в моменте выбора), причем выбор склоняется явно не в пользу «державного основателя». Существенно, что вопрос обсуждается в традиционном для данных размышлений петербургском *locus*'е — на Сенатской площади. Вместе с тем, ритуальное сечение статуи — не просто форма осуждения Петра, но и типичное языческое магическое воздействие на «непра-

---

... Ехидно попросил
Попова он, чтобы *тот был спокоен*,
С улыбкой указал ему на стул <...>
(курсив мой. — *Ю. Л.*; Толстой 1984, I: 364).

Это одно из свидетельств связи рассказа Крылова с городскими толками. Существенна и смысловая игра, придающая рассказу, бесспорно, характер художественной законченности. Начиная с Феофана Прокоповича, в апологетической литературе устойчиво держался образ: Петра I — скульптор, *высекающий* из дикого камня прекрасную статую — Россию. Так, в придворной проповеди елизаветинских времен говорилось, что Петр Россию «<...> своима рукама коль въ красные статуи передѣлалъ» (Шмурло 1889, 13). Карамзин набросок похвального слова Петру начал с образа Фидия, высекающего Юпитера из «безобразного куска мрамора» (см. Карамзин 1962, I: 201). В рассказе Крылова функция «высечь Россию» передается третьему отделению, которое выступает, таким образом, преемником Петра и обращает на него самого свою творческую энергию.

Разговоры о «секуции» составляли обязательный второй полюс петербургского фольклора. Эсхатологические ожидания и мифология Медного всадника органически дополнялись «анекдотами» о безвинно высеченном чиновнике. Постоянной поговоркой С. В. Салтыкова — чудака, богача, рассказы которого любил Пушкин, было обращение к жене: „ <...> видѣлъ сегодня le grand bourgeois <царя. — *Ю. Л.*> <...> увѣряю тебя, ma chère, онъ *можетъ* выпороть тебя розгами, если *захочетъ*; повторяю: онъ *можетъ*» (Дневникъ А. С. Пушкина 1923, 143). К этому же следует отнести сплетню о сечении Пушкина в части. Тема «секуции» у Гоголя вырастала из городского анекдота.

вильно» ведущее себя божество. В этом отношении петербургские анекдоты о кощунственных выходках против памятника Петру I (таков известный анекдот о графине Толстой, которая после наводнения 1824 г. специально ездила на Сенатскую площадь показывать язык императору) (Вяземский 1929, 103)[79], как всякое кощунство, есть форма богопочитания.

«Петербургская мифология» развивалась на фоне других, более глубоких пластов городской семиотики. Петербург был задуман как морской порт России, русский Амстердам (устойчивой была и параллель с Венецией). Но одновременно он должен был быть и «военной столицей», и резиденцией — государственным центром страны, — и даже, как убеждает анализ, и Новым Римом с вытекающими отсюда имперскими претензиями (Лотман, Успенский 1982, 239—240). Однако все эти пласты практических и символических функций противоречили друг другу и часто были несовместимы. Основание города, который бы функционально заменил разрушенный Иваном IV Новгород и восстановил бы и традиционный для Руси культурный баланс между двумя историческими центрами, и столь же традиционные связи с Западной Европой, было необходимо. Такой город должен был бы быть и экономическим центром, и местом встречи различных культурных языков. Семиотический полиглотизм — закон для города этого типа. Между тем, идеал «военной столицы» требовал одноплановости, строгой выдержанности в единой системе семиотики. Всякое выпадение из нее, с этой точки зрения, могло выглядеть лишь как опасное нарушение порядка. Следует отметить, что первый тип всегда тяготеет к «неправильности» и противоречивости художественного текста, второй — к нормативной «правильности» метаязыка. Не случайно философский идеал Города, который был одним из кодов Петербурга XVIII в.,

[79] С городскими анекдотами этого рода, видимо, связан неясный замысел Пушкинского стихотворения «Брови царь нахмуря...», дающий все основные мотивы этого сюжета.

прекрасно увязывался с «военным» или «табельным» (чиновным) Петербургом и не совмещался с Петербургом культурным, литературным и торговым.

Борьба между Петербургом — художественным текстом и Петербургом — метаязыком наполняет всю семиотическую историю города. Идеальная модель боролась за реальное воплощение. Не случайно Кюстину Петербург показался военным лагерем, в котором дворцы заменили собой палатки. Однако эта тенденция встречала упорное и успешное противодействие: жизнь наполняла город и дворянскими особняками, в которых шла самостоятельная «приватная» культурная жизнь, и разночинной интеллигенцией с ее самобытной, уходившей корнями в духовную среду, культурной традицией. Перенесение резиденции в Петербург, совершенно не обязательное для роли русского Амстердама, еще более усложнило противоречия. Как столица, символический центр России, Новый Рим, Петербург должен был быть эмблемой страны, ее выражением, но как резиденция, которой приданы черты анти-Москвы, он мог быть только антитезой России. Сложное переплетение «своего» и «чужого» в семиотике Петербурга наложило отпечаток на самооценку всей культуры этого периода.

> Какимъ чернымъ волшебствомъ сдѣлались мы чужіе между своими! (Грибоедов 1892, 251).—

писал Грибоедов, высказывая один из основных вопросов эпохи

По мере исторического развития Петербург все более удалялся от задуманного идеала рационалистической столицы «регулярного государства», города, организуемого уставами и не имеющего истории. Он обрастал историей, приобретал сложную топокультурную структуру, поддерживаемую многосословностью и многонациональностью его населения. Исключительно быстро усложнялась жизнь города. Пестрота Петербурга уже пугала Павла. Город переставал быть островом в империи, и Павел решил сде-

лать остров в Петербурге. Аналогичным образом Мария Федоровна стремилась перенести в Павловск кусочек уютного Монбельяра. К 1830-му гг. Петербург сделался городом культурно-семиотических контрастов, и это послужило почвой для исключительно интенсивной интеллектуальной жизни. По количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объему культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, Петербург по праву может считаться уникальным объектом, в котором семиотические модели были воплощены в архитектурной и географической реальности.

НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя идейные представления, семиотические модели, а, с другой, — воссоздающую деятельность человека, т. к. мир, искусственно создаваемый людьми — агрокультурный, архитектурный и технический — коррелирует с их семиотическими моделями. Связь здесь взаимная: с одной стороны, архитектурные сооружения копируют пространственный образ универсума, а, с другой, этот образ универсума строится по аналогии с созданным человеком миром культурных сооружений.

Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что, в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать, нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать. Работа правого полушария головного мозга здесь оказывается первичной. Однако первые же опыты самоописания этой структуры неизбежно вводят словесный уровень с последующим смысловым напряжением между континуальной и дискретной знаковыми картинами мира.

Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой «здравый смысл». При этом у обычного человека эти (и ряд других) пласты образуют гетерогенную смесь, которая функционирует как нечто единое. В сознании современного человека смешиваются ньютоновские, эйнштейновские (или даже постэйнштей-

новские) представления с глубоко мифологическими образами и назойливыми привычками видеть мир в его бытовых очертаниях. На этот субстрат накладываются образы, создаваемые искусством или более углубленными научными представлениями, а также постоянной перекодировкой пространственных образов на язык других моделей. В результате создается сложный, находящийся в постоянном движении семиотический механизм.

Создаваемый культурой пространственный образ мира находится как бы между человеком и внешней реальностью Природы в постоянном притяжении к двум этим полюсам. Он обращается к человеку от имени внешнего мира, образом которого он себя объявляет. Исторический опыт человека подвергает этот образ постоянной переработке, стремясь к адекватности его представляемому им миру. Но образ этот всегда универсален, а мир дан человеку в его опыте только частично. Поэтому неизбежно неустранимое противоречие между этими двумя взаимосвязанными аспектами, образующими универсальный план содержания и выражения, с неизбежной неполной адекватностью отображения первого во втором.

Не менее сложны отношения человека и пространственного образа мира. С одной стороны, образ этот создается человеком, с другой — он активно формирует погруженного в него человека. Здесь возможна параллель с естественными языком. Можно сказать, что активность, идущая от человека к пространственной модели, исходит от коллектива, а обратное формирующее направление воздействует на личность. Однако у этой аналогии есть параллель и с поэтическим языком, который создается личностью и воздействует в обратном движении на коллектив. Как и в процессе языкообразования, так и в процессе пространственного моделирования активны оба направления.

Часть третья

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ. ИСТОРИЯ И СЕМИОТИКА

ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА

Каковы задачи исторической науки? Является ли история наукой? Вопросы эти ставились неоднократно, и на них давались многочисленные ответы. Историк, не склонный к теоретизированию, а занимающийся исследованием конкретного материала, обычно склонен удовлетворяться формулой Ранке: восстановить прошлое «*wie es eigentlich gewesen*» — как оно произошло на самом деле. Понятие «восстановить прошлое» подразумевает выяснение фактов и установление связей между ними. Установление фактов есть сбор и сопоставление документов и научная их критика. Под критикой документа, от Скалигера до Фрэнсиса Брэдли и его последователей, понимают выявление неподлинных документов, недостоверных интерполяций, тенденциозных версий. Важную сторону предварительной работы историка составляет умение чтения документа, способность понимать его исторический смысл, опираясь на текстологические навыки и интуицию исследователя.

Однако даже если мы предположим у читателя документа многостороннюю эрудицию, опыт и остроумие, положение его окажется принципиально иным, чем у его коллеги в любой другой области науки. Дело в том, что самим словом «факт» историк обозначает нечто весьма своеобразное. В отличие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или опытных, которые способны их наблюдать, историк обречен иметь дело с текстами. Условия опытных наук позволяют, по крайней мере в первом приближении, рассматривать факт как нечто первичное, исходно данное, предшествующее интерпретации. Факт наблюдается в лабораторных условиях, обладает повторностью, может быть статистически обработан.

Историк обречен иметь дело с *текстами.* Между событием «как оно произошло» и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст

всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде. Историку предстоит, прежде всего, выступить в роли дешифровщика. Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий. Он сам создает факты, стремясь извлечь из текста внетекстовую реальность, из рассказа о событии — событие.

Позитивистская «критика текста», распространенная в XIX в., обращала внимание на то, что историку казалось сознательным искажением истины или результатом суеверий и невежества. В первом случае источником «неправды» считались, чаще всего, политические предубеждения создателя текста, причем и психологию, и политические страсти своего времени историк часто приписывал той или иной отдаленной эпохе. Во втором случае оценка производилась с позиции уровня науки XIX столетия. То, что не удовлетворяло ее представлениям, объяснялось плодом непросвещенной фантазии. Казалось, что достаточно перевести текст на язык современности (например, подвергнув мифологические сведения психоаналитическому истолкованию) и убрать или «научно» истолковать элементы чудесного, чтобы из-за текста выступило «событие».

Для исследователя с опытом семиотического истолкования источников очевидно, что вопрос должен стоять иначе: необходима реконструкция кода (вернее, набора кодов), которыми пользовался создатель текста, и установление корреляции их с кодами, которыми пользуется исследователь. Создатель текста фиксирует события, которые, с его точки зрения, представляются значимыми (т. е. соотнесенными с элементами *его* кода) и опускает все «незначимое». Если русский летописец, вписывая в летопись год, не записывал под этой датой ничего, оставляя пустоту или писал «мирно бы҃с҃», как, например, мы видим в Лаврентиевской летописи под 1029 г., то это совсем не означает, что в эти годы не происходило ничего, с точки зрения современного исследователя[80].

---

[80] Лаврентиевская летопись — летопись, переписанная в 1377 г. в северо-восточной Руси и сохранившая в своем составе

Дешифровка — всегда реконструкция. По сути дела исследователь применяет одну и ту же методику при реконструкции утраченной части документа и при чтении сохранившейся. В обоих случаях он исходит из того, что документ *написан на другом языке*, грамматику которого ему еще предстоит составить.

Таким образом, прежде, чем установить факты «для себя», исследователь устанавливает факты для того, кто составил документ, подлежащий анализу. Он сталкивается с тем, в какой мере всякий документ неполон в отражении жизни, какие огромные пласты реальности не считаются фактами и не подлежат фиксации. Эта область «исключенного» не только огромна, но и подвижна. Можно было бы составить интересный перечень «не-фактов» для различных эпох.

Однако знание некоторого общего «мировоззрения эпохи» еще не спасает дела. В пределах одной и той же эпохи существуют разные жанры текстов, и каждый из них, как правило, имеет кодовую специфику: то, что разрешено в одном жанре, — запрещено в другом. Исследователи, противопоставляя «реализм» античной комедии условности трагедий, полагают, что в комедиях мы находим «подлинную», незашифрованную правилами жанра и другими кодовыми системами жизнь. Такой взгляд, конечно, наивен. Под «реализмом» в таком употреблении чаще всего понимают совпадение кода текста с общежитейскими представлениями историка. Аналогичная аберрация происходит с кинозрителем, который смотрит фильм, связанный с другой национально-культурной традицией, и простодушно полагает, что он с этнографической точностью «просто» воспроизводит жизнь и нравы далекой страны. Сознательно или бессознательно факт, с которым

древнюю Киевскую летопись «Повесть временных лет». Ср. о скандинавских хрониках: «Если никакой распри не происходило, то считалось, что ничего не происходит и описывать нечего». «Все было спокойно», — говорится в «сагах об исландцах» в таких случаях (Стеблин-Каменский 1976, 152).

сталкивается историк, всегда сконструирован тем, кто создал текст. Так, например, в древнеегипетской фреске, изображающей рождение царицы Хатшепсут, она изображена мальчиком в соответствии с жанровым ритуалом, и, если бы не было подписи или она не сохранилась бы, то мы имели бы «реалистическое» доказательство ее мужской природы.

Возникает сложная и гетерогенная картина «фактов эпохи». Каждый жанр, каждая культурно-значимая разновидность текста отбирает *свои* факты. То, что является фактом для мифа, не будет таковым для хроники, факт 15-й страницы газеты — не всегда факт для первой. Таким образом, с позиции передающего, факт — всегда результат выбора из массы окружающих событий события, *имеющего, по его представлениям, значение.*

Однако факт — не концепт, не идея, он — текст, т. е. имеет всегда реально-материальное воплощение, он есть событие, которому придано значение, а не значение, которому, как в притче, придан вид события. В результате факт, выбранный отправителем, оказывается шире значения, которое ему приписывается в коде, и, следовательно, однозначный для отправителя, он для получателя (в том числе и для историка) *подлежит интерпретации.* Историк не только реконструирует код отправителя документа с целью выяснить его представление о сообщаемых фактах, но и вынужден восстановить весь спектр возможных интерпретаций того, что современники-получатели текста — считали здесь фактами и какое значение они им приписывали. Наконец, то, что факт, будучи текстом, неизбежно включает в себя внесистемные, незначимые с точки зрения кодов создавшей его эпохи, элементы, позволяет историку выделить в них то, что, *с его точки зрения,* является значимым.

Приведем пример. В 1945 г. в Верхнем Египте близ поселка Наг-Хаммади (древний Хенобоскион) был найден тайник, содержащий ряд кодексов гностического содержания на коптском языке. Среди них — так называемое

«Евангелие от Фомы»[81]. В изречении 76 (по разделению Дореса, принятому М. К. Трофимовой) читаем:

> [Некий человек сказал] ему: Скажи моим братьям, чтобы они разделили вещи моего отца со мной. Он сказал ему: О человек, кто сделал меня тем, кто делит? Он повернулся к своим ученикам, сказал им: Да не стану я тем, кто делит! (Трофимова 1979, 167).

Читатель этого текста мог выбрать прямое и символическое толкование этого изречения. В первом случае Иисус отказывается принимать участие в дележе земного имущества как в занятии «от мира сего». Во втором смысл развертывался как все время углубляющийся образ зла, связанного с разделением, и блага, которому свойственно соединение, слияние противоположностей. В конечном счете символическое прочтение приводило к гностической идее о разделенности как свойстве материального и ложнокажущегося мира и о единстве — свойстве высше-духовной сущности Всего. Но в обоих случаях и для отправителя, и для получателя текста смысл его заключался в словах Иисуса, подлежащих проникновенному толкованию. Остальная часть текста оказывалась «вне системы», т. к. не несла в себе учения. Но для современного исследователя «фактом», при известном подходе, может оказаться и то, что изречение воспроизводит не только слова Спасителя, но и сценарий всей сцены: сначала слова, несущие непосредственно-бытовой смысл. Христос произносит, обратясь к «некоему человеку» и стоя спиной к ученикам, расположенным на заднем плане сцены. И потом, обернувшись к ученикам, он переводит всю ситуацию в область сокровенно-таинственных смыслов словами: «Да не стану я тем, кто делит!»

С определенной точки зрения, именно жестовый сценарий может составить для исследователя «факт». Будет ли он далее интерпретироваться в плане поэтики данного

[81] См. Трофимова 1979. Здесь на с. 160—170 дан русский перевод этого текста. Мы пользовались русским переводом М. К. Трофимовой и французским (см. Doresse 1959).

текста или как свидетельство сохранения зрительных впечатлений от подлинно бывшей сцены — это уже вопрос дальнейшей интерпретации.

Таким образом, историческая наука с самого первого своего шага оказывается в странном положении: для других наук факт представляет собой исходную точку, некую первооснову, отправляясь от которой наука вскрывает связи и закономерности. В сфере культуры факт является результатом предварительного анализа. Он создается наукой в процессе исследования и, при этом, не представляется исследователю чем-то абсолютным. Факт относителен по отношению к некоторому универсуму культуры. Он выплывает из семиотического пространства и растворяется в нем по мере смены культурных кодов. И одновременно как текст он не до конца детерминирован этим семиотическим пространством и своими внесистемными аспектами революционизирует систему, толкая ее к перестройке.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ И СТРУКТУРА ТЕКСТА[82]

Выше было сказано, что историк обречен иметь дело с текстами. Это обстоятельство решающим образом сказывается не только на структуре исторического факта, но и на его осмыслении, на представлении об исторических закономерностях. Историк не наблюдает события, а получает их пересказы в виде нарративных источников. Но даже, когда он сам является наблюдателем того, что описывает (примерами этого редкого случая могут быть Геродот и Цезарь), он все равно превращает в уме свои наблюдения в словесный текст, поскольку он передает не то, что увидел, а свою рефлексию над тем, что увидел, пересказывая виденное. В былые годы историки порой противопоставляли сведения, полученные из словесных источников, как амбивалентные, требующие толкований, неоспоримым свидетельствам памятников материальной культуры, данным археологии, миру иконических изображений. Но поскольку, с точки зрения семиотики, все виды сообщений являются текстами, разделяя все последствия, вытекающие из пользования текстом как посредником, то вопрос о том, какое влияние на историческое знание имеет факт использования текстов, получает самое общее значение.

Превращение события в текст, прежде всего, означает пересказ его в системе того или иного языка, т. е. подчинение его определенной заранее данной структурной организации. Само событие может представать перед зрителем (и участником) как неорганизованное (хаотическое) или такое, организация которого находится вне поля ос-

---

[82] Многие мысли этого раздела мной предварительно обсуждались с Б. А. Успенским, чья многолетняя дружба и научные беседы сыграли большую роль в определении многих из моих идей (см. Успенский 1988; Успенский 1989).

мысления, или как скопление нескольких взаимно-несвязанных структур. Будучи пересказано средствами языка, оно неизбежно получает структурное единство. Единство это, физически принадлежащее лишь плану выражения, неизбежно переносится на план содержания. Таким образом, самый факт превращения события в текст повышает степень его организованности. Более того, система языковых связей неизбежно переносится на истолкование связей реального мира. По этому поводу Р. О. Якобсон очень тонко заметил:

> Обсуждая грамматические универсалии и почти-универсалии, обнаруженные Дж. Х. Гринбергом, я отмечал, что порядок значимых элементов обнаруживает в силу своего явно иконического характера особенно ясно выраженную склонность к универсальности <...>. Именно поэтому в условных предложениях всех языков порядок, при котором условие предшествует следствию, является нормальным, первичным, нейтральным, немаркированным. Если почти во всех языках, опять-таки согласно данным Гринберга, в повествовательном предложении с именными субъектом и объектом первый, как правило, предшествует второму, то этот грамматический процесс с очевидностью отражает иерархию грамматических понятий. Субъект действия, обозначенного предикатом, воспринимается, в терминах Эдуарда Сепира, как „исходный пункт", „производитель действия", в противовес „конечному пункту", „объекту действия". Подлежащее, единственный независимый член предложения, выделяет то, о чем говорится в сообщении. Каков бы ни был истинный ранг деятеля, он с необходимостью выдвигается в герои сообщения, как только берет на себя роль подлежащего. The subordinate obeys the principal — 'Подчиненный повинуется главному'. Вопреки табели о рангах, внимание прежде всего сосредоточивается на подчиненном как на деятеле, а затем переходит на объект — на главного, которому повинуются (Якобсон 1983, 108—109).

Следует отметить, что Р. О. Якобсон, фактически, здесь говорит о двух различных случаях. В первой части его рассуждения речь идет о том, что, как подчеркивает он полемически по отношению к Ф. де Соссюру, в языковых структурах присутствует элемент иконизма, в результате чего и в грамматике, подобно внеязыковой реальности, причины и условия предшествуют следствиям и резуль-

татам. Однако в заключительной части процитированного отрывка речь идет о том, что грамматическая структура текста предопределяет распределение ролей во внетекстовой сфере. В первом случае реальность навязывает свою структуру языку, во втором — язык подчиняет реальность своей организации.

Высказывание неизбежно организует материал во временных и причинно-следственных координатах, поскольку они присущи структуре языка. Однако, если принудительный характер грамматической организации материала особенно ощутим в пределах фразы, то на более высоких уровнях синтагматической структуры выступают вперед принципы нарративной организации. Нарративность подразумевает связанный характер текста. Связанность текста образуется повторяемостью определенных элементов структуры в последовательно расположенных фразах. В работе, посвященной проблемам связанного текста, Е. В. Падучева приводит пример нарушения этого постулата — речь персонажа пьесы Е. Шварца «Дракон», симулирующего шизофрению:

> Бургомистр: В магазине Мюллера получена свежая партия сыра. Лучшее украшение девушки — скромность и прозрачное платьице. На закате дикие утки пролетели над колыбелькой. Вас ждут на заседание городского самоуправления, господин Ланцелот (Шварц 1960, 330).

Исследовательница заключает:

> Описание ограничений сочетаемости единиц в тексте, как правило, требует анализа внутреннего устройства этих единиц. Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана в частности на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов (Падучева 1965, 285).

Смысловая связанность повествовательных сегментов образует сюжет, который есть такой же закон нарративного текста, как синтаксическая связь — закон построения правильной фразы. Но если рассказ о действительности требует сюжета (сюжетов), то из этого вовсе не следует, что сюжеты имманентно присущи действительности. События реальной жизни, заполняющие некий пространственно-временной континуум, нарративный текст вытягивает в сюжетно-линейное построение.

Следовательно, сама необходимость для историка опираться на тексты, а для текстов — пересказывать события по законам языковых и логических, риторических и нарративных конструкций связана с тем, что историческая реальность попадает в руки исследователя в заведомо деформированном виде. К этому еще следует прибавить идеологическое кодирование, составляющее высшую иерархическую ступень построения нарративного текста и подразумевающую жанровые, идейно-политические, социальные, религиозные, философские и прочие коды.

Стремлением преодолеть перечисленные выше трудности исторической науки обусловлено, в определенной мере, возникновение того направления во французской историографии последних пятидесяти лет, которое в настоящее время оформилось как школа *l'histoire nouvelle, l'histoire de la longue durée*.

Непосредственным импульсом к возникновению научных поисков в этом направлении явился очевидный кризис политической истории позитивистского толка, переживавшей уже во вторую половину XIX в. стадию компиляторства и теоретическую нищету. Стремление избавить историю от деяний правителей и жизнеописания великих людей породило интерес к жизни масс и анонимным процессам. Перечисляя предшественников такого взгляда на историю, Жак Ле Гофф вспоминает Вольтера, Шатобриана, Гизо и Мишле (La Nouvelle Histoire 1978, 222—226). Мы же, со своей стороны, добавили бы к списку Льва Толстого, настойчиво повторявшего, что подлинная история соверша-

ется в частной жизни и в массовых бессознательных движениях, и не устававшего высмеивать апологии «великих людей»[83].

Однако движение *l'histoire nouvelle* имело более серьезный смысл, чем желание отмежеваться от дискредитировавшей уже себя научной эклектики. Одним из основных импульсов было стремление выйти за пределы заколдованного круга, о котором мы говорили выше. Это привело к критике самого понятия «исторический факт» и стремлению избавить историю от «исторических личностей». С этим связан известный лозунг Люсьена Февра и Марка Блока: „L'histoire des hommes, nonde l'Homme"*. Требование изучать безличные, коллективные исторические импульсы, которые определяют действия масс, не осознающих воздействующих на них сил, породило новаторскую тематику этой школы, выводящей историка далеко за пределы привычных рутинных тем исследования. Здесь можно было бы напомнить работы самого Ж. Ле Гоффа, Ж. Делюмо, М. Вовеля, Ф. Арьеса, из итальянских историков — К. Гинзбурга.

Не менее заметно стремление избежать привычной сюжетности исторического повествования. Фактически именно с этим связано стремление к «истории большой

---

[83] См. в рассказе Л. Толстого «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн»: «*Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжении получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним*». И далее: «Вот событие, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях <...> Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации <...> Да разве вся жизнь людей происходит в сфере закона? Только одна тысячная доля ее подлежит закону, остальная часть происходит вне его, в сфере нравов и воззрения общества» (Толстой 1978—1985, III: 27—28). Под этими словами подписался бы любой сторонник «новой истории».

* История человека без человека (*с франц.*).

длительности» или, как смелее скажет Фернан Бродель, «l'histoire prèsqu' immobile»* или еще решительнее: «l'histoire immobile»**. Правда, такая крайность не нашла поддержки. Однако стремление сблизить историю с антропологией, сосредоточить внимание на наиболее медленно протекающих процессах явно обнаруживает желание избежать опасности повествовательной истории. В конечном счете история уподобляется некоему геологическому процессу, действующему на людей, но не с помощью людей.

Направление «истории большой длительности» (или «долгого дыхания», как его также называют) внесло в историческую науку свежий воздух и обогатило ее рядом исследований, ставших уже классическими.

И все же не все принципы этой школы можно принять без возражений. История не есть *только* сознательный процесс, но она и не *только* бессознательный процесс. Она есть взаимное напряжение того и другого. *Histoire de la longue durée* развивалась под знаком широкого научного синтеза. На это демонстративно указывали и название журнала «Revue de synthèse historique», и заглавие опубликованной еще в 1921 г. Работы А. Берра «L'Histoire traditionnelle et la synthèse historique». Это же подчеркивал и Марк Блок[84]. Однако бросается в глаза, что синтез, совершавшийся, в основном, на базе экономики и социологии, совсем обошел лингвистику, хотя именно в ней в это время совершались наиболее революционные преобразования. Со своей стороны, когда после исторических кон-

---

* Почти недвижимая история (*с франц.*).

** Недвижимая история (Э. Леруа Ладюри — *с франц.*).

[84] В этом смысле показательны названия изданий, под сенью которых происходило формирование «новой истории»: «Annales d'histoire économique et sociale», ставшие с 1946 г. «Annales. Economies Sociétés. Civilisations», «Revue de synthèse historique». «Nous avons reconnue, dans une société, quoi qu'elle soit, tout se lie et se commande mutuellement: la structure politique et socials, l'économie, les croyances, les manifestations les plus élémentaires comme les plus subtiles de mentalité» (Marc Bloch).

(Мы признали, что в обществе, каким бы оно ни было, все связано и все зависит друг от друга: политическая и социальная структура, экономика, вера и как самые элементарные, так и самые тонкие проявления ментальности (*с франц.*).

тактов Р. О. Якобсона с Клодом Леви-Строссом в трудах последнего антропология и этнология оперлись на лингвистику, что стало одним из значительнейших событий науки кончающегося столетия, французская историческая школа этого почти «не заметила». Одновременно французский структурализм развивался под знаком синхронного анализа и не вторгался на «чужую» территорию историков.

Между тем, параллель с историей языка представляется здесь вполне уместной. История языка, по крайней мере языков письменных культур, развивается в напряжении двух полюсов: живой устной речи и письменной книжной традиции. Исследователь истории русского языка проф. Б. А. Успенский пишет:

> Литературный язык тяготеет к стабильности, живая речь — к изменению.
>
> Отсюда возникает непременная дистанция между литературным языком и живой речью, образующая как бы постоянное напряжение между этими полюсами, нечто вроде силового поля. Степень разрыва между литературным языком и живой речью определяется при этом типом литературного языка <...> Можно сказать, что различие в характере эволюции системы <т. е. живого языка. — *Ю. Л.*> и нормы <т. е. книжного языка. — *Ю. Л.*> сводится к разнице между дискретным и непрерывным развитием <...>.

Далее Б. А. Успенский поясняет, что:

> В отличие от эволюции системы эволюция нормы — в том числе и книжной нормы, т. е. нормы литературного языка, — имеет не непрерывный, а дискретный (ступенчатый) характер.

И далее:

> Итак, если история языка может пониматься как объективный процесс, принципиально не зависящий от отношения к языку говорящих, то развитие литературного языка находится в непосредственной зависимости от меняющейся установки носителя языка (Успенский 1987, 9).

История языка — типичный массовый и анонимный объект — процесс *la longue durée*. Но история литературного языка есть история творчества, процесс, связанный с индивидуальной активностью и повышенной степенью

непредсказуемости. Если «политическая история» пренебрегала одной стороной двуединого исторического процесса, то «новая история» делает то же самое относительно другой. Как и история языка, любой динамический процесс, совершающийся с участием человека, колеблется между полюсом непрерывных медленных изменений, характеризующих процессы, на которые сознание и воля человека не оказывают влияния и которые часто вообще не заметны для современника, поскольку их периодичность более длительна, чем жизнь поколения, и полюсом сознательной человеческой деятельности, совершаемой в результате личных волевых и интеллектуальных усилий. Оторвать одну сторону от другой невозможно, как север от юга. Их противопоставление есть условие их существования. Более того, это тенденции, которые реализуются на всех уровнях. И как в гениальной индивидуальности Байрона можно выделить блоки анонимных массовых процессов, так и в творчестве и личности любого деятеля «массовой культуры» европейского байронизма начала XIX в. можно найти элементы творческой неповторимости. Все, что делается людьми и с участием людей, не может в той или иной мере не принадлежать анонимным процессам истории и не может не принадлежать в той или иной мере личному началу. Это определяется самой сущностью отношения человека к культуре — одновременной изоморфностью личности ее универсуму и необходимостью быть только его частью. Более того: в какой из двух возможных ипостасей в данном случае выступает тот или иной элемент истории, зависит не от его имманентной сущности, а от позиции описывающего его историка. Бреммель — факт массовой культуры, куда мы его охотно отнесем, следуя привычному пренебрежению к таким явлениям, как мода, или индивидуальность, наложившая отпечаток на анонимную «медленную» историю своего времени? Простое перемещение факта из одной линии связей в другую может сделать традиционное индивидуальным.

Разная степень участия сознательных человеческих усилий в различных уровнях единого исторического процесса одновременно касается и различий в оценке роли случайности, с одной стороны, и творческих возможностей личности, с другой. Задача «освободить историю от великих людей» может обернуться историей без творчества и историей без мыслей и свободы: свободы мысли, свободы воли, т. е. возможности *выбора путей*. И на этой стезе, полные антиподы во всех других отношениях, — Гегель и историки «новой школы» — неожиданно сближаются. Историософия Гегеля строится на представлении о движении к свободе как цели исторического процесса. Но ведь уже исконная предначертанность цели снимает вопрос о свободе, и это ясно следует из рассуждений немецкого философа. Не случайно убеждение Гегеля в том, что «мир разумности и самосознательной воли не предоставлен случаю» (Гегель 1929—1959, VIII: 11). Существует прямая связь между отрицанием роли случая в истории и представлением Гегеля о том, что «мир разумности», реализуясь, представляет собой последний акт всемирной истории, которая, получив самопознание, завершает свое движение. Во введении в «Философию истории» Гегель писал:

> <...> в принципе *развития* содержится и то, что в основе лежит внутреннее определение, существующая в себе предпосылка, которая себя осуществляет. Этим формальным определением по существу дела оказывается дух, для которого всемирная история является его ареною, его достоянием и той сферой, в которой происходит его реализация. Он не таков, чтобы предаваться внешней игре случайностей; наоборот, он является абсолютно определяющим началом и безусловно не подвержен случайностям, которыми он пользуется для своих целей и которые в его власти.

Такой ход мысли логически завершается картиной безусловного и предопределенного слияния частного в общем:

> Принципы духов народов в необходимом преемстве сами являются моментами единого всеобщего духа, который через них возвышается и завертывается в истории, постигая себя и становясь *всеобъемлющим* (там же, 52, 75).

Таким образом, свобода индивида — это не выбор альтернативного пути, а свободное слияние себя с необходимостью мирового развития.

Для Гегеля дух реализует себя через великих деятелей, для «новой истории» главенствующие в мировом развитии анонимные силы реализуют себя через бессознательные массовые проявления. В обоих случаях историческое действие есть действие, лишенное выбора.

Так ли это?

Оставим в стороне вопрос, как с этой точки зрения выглядят интеллектуальные способности и моральная ответственность человека, и посмотрим на дело с другой стороны. Неопределенность есть мера информации. Минимальная информация содержится в выборе одной из двух равновероятных возможностей. По мере исчерпания резерва неопределенности информативность процесса снижается, падая до нуля в тот момент, когда он делается полностью избыточным, т. е. до конца предсказуемым. Представим себе камень, летящий по определенной траектории. Если бы мы могли учесть все воздействующие на него факторы еще перед броском и полностью исключили бы возможность вступления в игру новых факторов во время полета, то место падения можно было бы указать еще до начала полета. Следовательно, для выяснения того, в какой момент в какой точке траектории будет находиться наш камень, реальный бросок окажется полностью избыточным. Но изменим условия. Допустим, что мы не можем учесть *все* факторы, которые будут проявляться по мере движения камня по траектории. Тогда с каждым моментом точность нашего предсказания будет возрастать и, одновременно, будет возрастать избыточность дальнейшего текста (рассматривая кривую траектории, которую чертит на экране следящее устройство синхронно полету камня, как текст). Избыточность обратно пропорциональна информации, которая будет падать пропорционально с тем, чем больший путь пролетел камень и чем меньше возможных альтернатив в дальнейшем дви-

жении у него остается. Конечно, если бы камень обладал возможностью выбора пути в каждый момент движения, потенциальная информативность его полета сохранялась бы.

Документальная история человечества длится уже тысячи лет. Если бы исторический процесс не имел механизмов непредсказуемости, т. е. не включал бы в себя случайности не как вышивки, которая расцвечивает сверху канву постоянно действующих факторов (по выражению Л. Февра в отзыве на книгу Ф. Броделя [Braudel 1949]), а в качестве важного функционирующего механизма, история давно уже была бы избыточной, и мы могли бы предсказывать вперед ее течение. Как известно, этого не происходит. Даже там, где роль отдельной личности ничтожна, и предшествующее состояние системы достаточно хорошо известно (например, в истории экономики последних трех столетий, в истории отдельных языков, в истории технических изобретений или бытовых обычаев), прогнозирование ознаменовано не успехами, а блистательными поражениями. Тем более это относится к истории творческой деятельности человека, которую *l'histore nouvelle* потеряла вместе с культом великих людей.

Пусть читатель не поймет меня превратно. Работы школы *l'histoire nouvelle* воспринимаются в современной историографии как свежий ветер, а чтение трудов Ф. Броделя, Ж. Ле Гоффа, Ж. Делюмо, М. Вовеля *ets.* доставляет специалисту не только профессиональное, но и эстетическое наслаждение, ибо красота четкой мысли — это тоже красота. Критика некоторых аспектов методологии этих исследований призвана указать лишь на необходимость дальнейшего движения, а отнюдь не перечеркнуть уже пройденный путь.

За методологией этой школы просматривается та вековая научная психология, которая строилась на убеждении, что там, где кончается детерминированность, кончается наука. От пресловутого «демона Лапласа» до утверждения Эйнштейна, что «Господь в кости не играет», пролегает стремление избавить мир от случайности или,

по крайней мере, вывести за пределы науки. В специальном разделе о природе случайностей в книге «Наука и метод» Анри Пуанкаре писал:

> Мы сделались абсолютными детерминистами, и даже те, которые склонны сохранить за человеком свободу воли, признают неограниченное господство детерминизма в области неорганического мира. Всякое явление, сколь бы оно ни было незначительно, имеет свою причину, и бесконечно мощный дух, беспредельно осведомленный в законах природы, мог бы его предвидеть с начала веков. С такого рода духом, если бы он существовал, нельзя было бы играть ни в какую азартную игру, не теряя всего состояния.

И хотя в дальнейшем Пуанкаре оговаривает реальную невозможность учесть многочисленные факторы иначе, как вероятностно, дух лапласовского демона его не отпускает:

> Если бы мы знали точно законы природы и состояние Вселенной в начальный момент, то мы могли бы точно предсказать состояние Вселенной в любой последующий момент (Пуанкаре 1983, 321, 323).

Относительно исторической науки здесь работают специальные обстоятельства, делающие для историка необходимым выбор между вненаучной подменой истории биографиями «великих людей» и жесткой детерминацией. Мы уже видели, какой деформации подвергается внетекстовая реальность, превращаясь в текст, — источник для историка. Видели мы и то, по каким путям историки пытаются уйти от этой опасности. Однако есть и другой источник деформации реальности, теперь уже не под рукой создателя документа—источника, а в результате действий его интерпретатора—историка.

История развивается по вектору (стреле) времени. Направление ее определено движением из прошлого в настоящее. Историк же смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. Для большинства авторов, рассматривавших эпистемиологическую сторону исторической науки, идентичность перспективного и ретроспективного взглядов казалась настолько самоочевидной истиной, что вопрос этот даже не делался предметом рассмотрения. Представ-

лялось, что сущность цепочки событий не меняется от того, смотрим ли мы на них в направлении стрелы времени или с противоположной точки зрения. Более того: для тех, кто видит в истории движение к определенной цели, такой взгляд представляется естественным, а для оппонентов (ср., например, критику А. Тойнби школой «новой истории») — методически удобным приемом.

Марк Блок, симметрично озаглавив две главы своей итоговой книги «Понять настоящее с помощью прошлого» и «Понять прошлое с помощью настоящего», как бы подчеркивал тем самым симметричность направления времени для историка. Более того, он считал, что ретроспективный взгляд позволяет историку отличить существенные связи от случайных:

> При условии, что история будет затем восстановлена в реальном своем движении, историкам иногда выгоднее начать ее читать, как говорил Мэтланд, „наоборот".

И далее:

> <...> механически двигаясь от дальнего к ближнему, мы всегда рискуем потерять время на изучение начал или причин таких явлений, которые, возможно, окажутся на поверку воображаемыми (Блок 1986, 28).

Сравнивая восстанавливаемое историком прошлое с кинофильмом, М. Блок использует метафору:

> <...> в фильме, который он <историк. — *Ю. Л.*> смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стершиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съемка (там же, 29).

Можно было бы сразу заметить, что в этом фильме все кадры, кроме первого, окажутся полностью предсказуемыми и, следовательно, совершенно излишними. Но дело даже не в этом. Важнее отметить, что искажается сама сущность исторического процесса. История — асимметричный, необратимый процесс. Если пользоваться образом Марка Блока, то это такой странный кинофильм, который, будучи запущен в обратном направлении, *не*

приведет нас к исходному кадру. Здесь корень разногласий. По Блоку, — и это естественное следствие ретроспективного взгляда — события прошлого историк должен рассматривать *как единственно возможные*:

> Оценить вероятность какого-либо события — значит установить, сколько у него есть шансов произойти. Приняв это положение, имеем ли мы право говорить о возможности какого-либо факта в прошлом? В абсолютном смысле — очевидно, не имеем. Гадать можно только о будущем. Прошлое есть данность, в которой уже нет места возможному (там же, 71)[85].

В этих высказываниях есть твердая последовательность: ретроспективный взгляд неизбежно подводит к выводу, что реально произошедшее — не только наиболее вероятное, но и единственно возможное. Если же исходить из представления о том, что историческое событие — всегда результат осуществления одной из альтернатив и что в истории одни и те же условия еще не означают однозначных последствий, то потребуются иные приемы подхода к материалу. Потребуется и другой навык исторического подхода: реализованные пути предстанут в окружении пучков нереализованных возможностей. Представим себе кинофильм, демонстрирующий жизнь человека от рождения до старости. Просматривая его ретроспективно, мы скажем: у этого человека всегда была только одна возможность, и он с железной закономерностью кончил тем, чем должен был кончить. Ошибочность такого взгляда станет очевидной при перспективном просмотре кадров: тогда фильм станет рассказом об упущенных возможностях, и для глубокого раскрытия сущности

---

[85] Кондорсе, поставленный вне закона, за несколько недель до самоубийства, прячась от якобинского трибунала, работал над книгой об историческом прогрессе, воплотившей весь оптимизм Просвещения. Марк Блок, герой Сопротивления, борец антифашистского подполья, которому расстрел помешал закончить цитируемый труд, полностью обходит вопрос о личной активности и ответственности как исторических категориях. Эти две героические биографии — еще одно доказательство того, что идеи имеют устойчивость и тенденцию к саморазвитию. Они консервативнее личного поведения и медленнее изменяются под влиянием обстоятельств.

жизни потребует ряда параллельных альтернативных съемок. И возможно, что в одном варианте герой погибнет в 16 лет на баррикаде, а в другом — в 60 лет будет писать доносы на соседей в органы госбезопасности.

Мы уже отмечали, что история представляет собой необратимый (неравновесный) процесс.

Для рассмотрения сущности подобных процессов и понимания, что они означают применительно к истории, исключительно важно учесть анализ этих явлений, произведенный в работах И. Пригожина, изучавшего динамические процессы на химическом, физическом и биологическом уровнях. Однако работы эти имеют глубокий революционизирующий смысл для научного мышления в целом: они вводят случайные явления в круг интересов науки и, более того, раскрывают их функциональное место в общей динамике мира.

И. Пригожин, рассматривая необратимые процессы, выделил разные формы динамики. Различая равновесные и неравновесные структуры, И. Пригожин указывает, что в близких к нам пространствах динамические процессы протекают различным образом:

> <...> законы равновесия обладают высокой общностью: они универсальны. Что же касается поведения материи вблизи состояния равновесия, то ему свойственна „повторяемость" (Пригожин, Стенгерс 1986, 54).

Динамические процессы, протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако, по мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к тем критическим точкам, в которых предсказуемое течение процессов нарушается (Пригожин называет их точками бифуркации)[86]. В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив.

---

[86] От латинского *bifurcus* — двузубый, раздвоенный, в знак того, что эта точка дает альтернативные положения кривой.

Здесь для нас особенно примечательно следующее: в начале книги авторы вспоминают слова Исаака Берлина, который усматривал различие между естественными науками и гуманитарным знанием в антитезе интереса к повторяющемуся, с одной стороны, и уникальному, с другой. Но дальше они обращают внимание на то, что «при переходе от равновесных условий к сильно неравновесным мы переходим от повторяющегося и общего к уникальному и специфическому».

В сильно неравновесных ситуациях процессы протекают не в условиях равномерного детерминированного течение флуктуации (бурления, от латинского fluctuo, āre — быть в возбужденном состоянии, волноваться и fluctus — буря; напомним, что Гораций употреблял это слово для общественных бурь: «O navis, referent in mare te novi fluctus!»*). В момент бифуркации система находится в состоянии, когда предсказать, в какое следующее состояние она перейдет, невозможно. Можно лишь указать, в одно из каких состояний возможен переход. В этот момент решающую роль может оказать случайность, понимая под случайностью, однако, отнюдь не беспричинность, а лишь явление из другого причинного ряда. В этой связи уместно вспомнить уже не новое определение У. Росс Эшби:

> Говоря, что фактор является **случайным**, я имею в виду не то, каким он является сам по себе, но в каком отношении он находится к главной системе. Так, последовательные цифры десятичного разложения числа „π" настолько детерминированы, насколько вообще могут быть детерминирована цифры; но последовательность в тысячу этих цифр вполне может служить в качестве случайных чисел для сельскохозяйственных опытов — не потому, что эти цифры *являются* случайными, но потому, что они, вероятно, *никак не связаны* с особенностями данного множества земельных участков. Таким образом, дополнение выбора „случаем" означает (отвлекаясь от менее важных специальных требований) дополнение выбора действием (или разнообразием) другой системы, поведение которой совершенно не связано с поведением главной системы (Эшби 1959, 366).

---

* О корабль, отнесут в море опять тебя волны (*с лат.*).

Траектория движения в пространстве с неравномерной распределенностью равновесных и неравновесных отношений рисуется И. Пригожиным и И. Стенгерс в следующем виде: при удалении от равновесного пространства усиление

> <...> флуктуации, происшедшей в „нужный момент", приводит к преимущественному выбору одного пути реакции из ряда априори одинаково возможных.

И далее:

> В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты» (Пригожин, Стенгерс 1986, 235).

Таким образом, случайное и закономерное перестают быть несовместимыми понятиями, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта. Двигаясь в детерминированном поле, он предстает точкой в линейном развитии, попадая в флуктуационное пространство — выступает как континуум потенциальных возможностей со случайностью в качестве пускового устройства.

Проливая свет на общую теорию динамических процессов, идеи И. Пригожина представляются весьма плодотворными и применительно к историческому движению. Они легко эксплицируются в связи с фактами мировой истории и ее сложным переплетением спонтанных бессознательных и лично — осознанных движений. Смена детерминируемых (вернее, с господством детерминированных процессов) эпох периодами, в которых возрастает роль точек бифуркации, объясняет отмеченный нами феномен поддерживания избыточности на относительно константном уровне. Вместе с тем, представить себе анонимные процессы как полное господство детерминации, а индивидуальную деятельность — как царство случайности было бы непозволительным упрощением. Во-первых, не бывает

полностью анонимных и стопроцентно определяемых личными усилиями элементов в истории. В каждом из них легко выделить и то, и другое начало. Дело лишь в их пропорции. Во-вторых, обе эти тенденции знают свои периоды спокойного, предсказуемого протекания и резких взрывов, когда детерминация и однозначная предсказуемость отступают на задний план. Важнее другое, то, что составляет специфику именно исторического развития — развития, элементами которого являются мыслящие и имеющие волю единицы. Л. Сцилард еще в 1929 г. опубликовал работу под декларативным названием: «Об уменьшении энтропии в термодинамической системе при вмешательстве мыслящего существа» (Szilard 1929, 840). История — это процесс, протекающий «с вмешательством мыслящего существа». Это означает, что в точках бифуркации вступает в действие не только механизм случайности, но и механизм *сознательного выбора*, который становится важнейшим *объективным* элементом исторического процесса. Понимание этого в новом свете представляет необходимость исторической семиотики — анализа того, как представляет себе мир та человеческая единица, которой предстоит сделать выбор. В определенном смысле это близко к тому, что «новая история» именует «менталитетом». Однако результаты исследований в этой области и сопоставление того, что достигнуто В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским, Вяч. Вс. Ивановым, А. А. Зализняком, А. М. Пятигорским и многими другими в реконструкции различных этнокультурных типов сознания, убеждает в том, что именно историческая семиотика культуры является наиболее перспективным путем в данном направлении.

При рассмотрении исторического процесса в направлении стрелы времени точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает момента высшего напряжения и вся система выходит из состояния равновесия. В эти моменты поведение как отдельных людей, так и масс перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое движение

следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов. Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере, от самосознания актантов. Не случайно в такие моменты слово, речь, пропаганда обретают особенно важное *историческое* значение. При этом, если д о того, как выбор был сделан, существовала ситуация неопределенности, то п о с л е его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой он был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. Случайный д о реализации, выбор становится детерминированным п о с л е. Ретроспективность усиливает детерминированность. Для дальнейшего движения он — первое звено новой закономерности.

Пригожин отмечает, что в моменты бифуркации процесс приобретает индивидуальный характер, сближаясь с гуманитарными характеристиками. Можно было бы выделить градацию степени интенсивности непредсказуемости: вмешательство случая — вмешательство мыслящего существа — вмешательство творческого сознания. Если на одном полюсе развития стоит жесткая однозначная детерминация, то другой структурно представлен творческой (художественной) деятельностью. Ни один из полюсов в чистом виде в реальном процессе представлен быть не может. Однако то, что произведение искусства д о создания предстает как непредсказуемое, а п о с л е — в виде детерминированного начала закономерной традиции, демонстрирует изоморфизм процессов на разных уровнях.

Рассмотрим поведение отдельного человека. Как правило, оно реализуется по некоторым стереотипам, определяющим «нормальное», предсказуемое течение его поступков. Однако количество стереотипов, их набор в данном социуме значительно шире, чем то, что реализует отдельная личность. Некоторые из имеющихся возможно-

стей принципиально отвергаются, другие оказываются менее предпочтительными, третьи рассматриваются как допустимые варианты. В момент, когда историческое, социальное, психологическое напряжение достигает той высокой точки напряжения, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокого эмоционального напряжения), человек может резко изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в «нормальных» условиях[87]. Конечно, если мы рассмотрим в такой момент поведение толпы, то мы обнаружим определенную повторяемость в том, как многие единицы людей изменили свое поведение, выбрав в иных условиях совершенно непредсказуемую для них «орбиту». Предсказуемое в средних числах для «толпы» оказывается непредсказуемым для отдельной личности. Как заметил еще Кант,

> <...> браки, обусловливаемые ими рождения и смерти, на которые свободная воля человека имеет столь большое влияние, кажутся не подчиненными никакому правилу, на основании которого можно было бы наперед математически определить их число. Между тем ежегодные данные о них в больших странах показывают, что они также происходят согласно постоянным законам природы <...> (Кант 1963—1966, VI: 7).

---

[87] Для историков, представлявших себе, что человек, как персонаж трагедии классицизма, всегда действует, сохраняя «единство характера», естественно было бы представлять себе санкюлота таким, каким его изобразил Ч. Диккенс в «Повести о двух городах»: «На лицах загнанных людей нет-нет да и проскальзывает свирепое выражение затравленного зверя, готового броситься на своих преследователей» (Диккенс 1957—1963, XXII: 42). Тем большей неожиданностью было обнаружение, что и люди, штурмовавшие Бастилию, и участники сентябрьских убийств были в массе добропорядочные буржуа среднего достатка и отцы семейств (см. Vovelle 1972, 207—209). Но дело именно в том, что в моменты резкого нарушения равновесия в исторической ситуации человек может непредсказуемо менять стереотипы поведения. Разумеется, «непредсказуемо» для данного персонажа, но вполне предсказуемо в другой связи. Например, он может усваивать нормы поведения театрального героя, «римской личности», «исторического лица».

Из наблюдения Канта можно было бы сделать вывод о том, что индивидуальные явления характеризуются понижением предсказуемости и этим отличаются от массовых. Однако такое предположение, кажется, было бы преждевременным. И чисто эмпирически историк знает о том, как часто поведение толпы оказывается менее предсказуемым, чем поведение отдельной личности. И теоретически само понятие «индивидуальности», как мы уже имели возможность убедиться, не первично и самоочевидно, а зависит от способа кодирования. Значительно больший интерес представляет соображение И. Пригожина и И. Стенгерс о том, что вблизи точек бифуркации система имеет тенденцию переходить на режим индивидуального поведения. Применительно к приводимому Кантом примеру можно было бы сказать, что индивидуальный брак, как правило, совершается в обстановке эмоционального напряжения, как результат выбора из альтернативы, свободного волевого акта. Между тем, для объединения типа «популяция» — это действие, реализующее норму. Чем ближе к норме, тем предсказуемее поведение системы.

Однако в этом вопросе есть еще одна сторона: там, где можно предсказать следующее звено событий, можно утверждать, что акта выбора из равновозможных альтернатив не было. Но сознание — всегда выбор. Таким образом, исключив выбор (непредсказуемость, осознаваемую внешним наблюдателем как случайность), мы исключаем сознание из исторического процесса. А исторические закономерности тем и отличаются от всех других, что понять их, исключив сознательную деятельность людей, в том числе и семиотическую, нельзя.

В этом отношении особенно показательно творческое мышление. Как мы уже говорили, творческое сознание есть акт возникновения текста непредсказуемого по автоматическим алгоритмам. Теперь можно было бы обратить внимание на то, что, тем не менее, определенные аспекты всегда остаются предсказуемыми («традиция») и, если рассматривать только их, то процесс представится непрерыв-

ным и плавным, другие — предсказуемы с определенной степенью вероятности, третьи — полностью неожиданны. Однако и степень их неожиданности окажется различной в зависимости от того, читаем ли мы последовательность текстов во временно́й направленности или против нее. Неожиданный текст не есть невозможный, но лишь наименее вероятный (или достаточно мало вероятный). Однако низкая вероятность появления, например, «байроновского романтизма» без Байрона определяет ситуацию лишь д о момента его возникновения. Более того, в сфере культуры, чем неожиданнее тот или иной феномен, тем сильнее его влияние на культурную ситуацию п о с л е того, как он реализовался. Совершение неожиданного события (появление непредсказуемого текста) резко меняет ситуацию для последующего. Невероятный текст становится реальностью, и последующее развитие исходит уже из него как из факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей, и за Байроном следуют байронисты, а за Бреммелем — щеголи всей Европы.

При ретроспективном чтении снимается драматическая дискретность этого процесса, и Байрон предстает как «первый байронист», последователь своих последователей или, как это обычно именуется в историко-культурных исследованиях, «предшественник».

Фридрих Шлегель в своих «Фрагментах» поместил изречение: «Историк — это пророк, обращенный к прошлому»[88] (Шлегель 1934, 170). Это остроумное замечание дает нам повод отметить различие между позицией предсказывающего будущее гадателя и «предсказывающего» прошлое историка. Никакой гадатель или предсказатель не называет будущее однозначно как нечто неизбежное и единственно возможное: предсказание или строится по принципу двухступенчатой условности (типа: «если сделаешь то-то, то произойдет то-то»), или формулируется

[88] Изречение это понравилось Пастернаку, который процитировал его, хотя и приписав ошибочно Гегелю.

нарочито неопределенно, так, что требует дополнительных толкований. Во всяком случае предсказание всегда сохраняет запас неопределенности, неисчерпанность выбора между некоторыми альтернативами. Отсюда постоянный в фольклоре и архаических текстах мотив неправильно понятого предсказания. Так, например, Фукидид сообщает такой случай:

> <...> Килону, вопросившему оракул в Дельфах, бог изрек прорицание: на величайшем празднике Зевса Килон должен овладеть Афинским акрополем. Во время игр в пелопонесской Олимпии Килон с отрядом вооруженных людей, присланных Феагеном, и своими приверженцами захватил акрополь, намереваясь стать тираном. Он полагал, что это и есть тот „величайший праздник Зевса", о котором изрек ему оракул, и что он как победитель в Олимпии имеет особое основание толковать оракул именно так. Подразумевалось ли в вещании „величайшее празднество" в Аттике или где-либо в другом месте, об этом Килон не подумал, а оракул не разъяснил (Фукидид 1981, 54).

В результате замысел Килона принес ему гибель. В Риме специальная коллегия децемвиров избиралась для толкования предсказаний сивиллиных книг. Цицерон в трактате «О дивинации» замечает:

> <...> что касается толкователей всех этих оракулов, то их роль по отношению к тем, чьи прорицания они толкуют, напоминает роль грамматиков по отношению к поэтам (Цицерон 1985, 205).

Подводя итоги, Цицерон писал:

> Хрисипп наполнил целый свиток твоими оракулами, частью, как я полагаю, ложными, частью оправдавшимися случайно (ведь это очень часто бывает со всяким изречением), частью столь неопределенными и темными, что их истолкователь сам нуждается в толкователе. А чтобы понять смысл оракула, приходится прибегать к другим оракулам (sortes). Наконец, часть из них двусмысленна настолько, что разобраться в них под силу только диалектикам. Так, когда богатейшему царю Азии Крезу был выдан оракул:
>
> Крез, через Галис проникнув, великое царство разрушит,
>
> то этот царь посчитал, что ему суждено разрушить вражеское царство, а разрушил он свое (там же, 285).

Далее Цицерон приводит предсказание оракула Пирру: «Aio te, Aeacida, Romanos posse», нарочито сформулированное так, что возможны два истолкования:

> Я говорю, Эакид, Рим можешь победить ты
>
> и
>
> Я говорю тебе, Эакид, Рим сможет победить <тебя. — *Ю. Л.*> (там же, 285).

Историк, «предсказывающий назад», отличается от гадателя тем, что «снимает» неопределенность: то, что не произошло de facto, для него и не могло произойти. Исторический процесс теряет свою неопределенность, то есть перестает быть информативным.

Неопределенность подразумевает истолкователя. И здесь приходит на ум одна параллель: художественный текст, в отличие от научного, также содержит высокую степень неопределенности и нуждается в истолкователе (критике, литературоведе, ценителе). Между тем, научный текст в таком посреднике не нуждается. Разница, видимо, в том, что научный текст смотрит на мир как на уже построенный, сделанный и, следовательно, смотрит на него, в известной мере, ретроспективно (конечно, в меньшей мере, чем историк). Художественный текст есть акт создания мира, такого мира, в который заложены механизмы непредсказуемого саморазвития. С этим связан еще один ряд явлений. Само понятие непредсказуемости относительно и зависит от бóльшей или меньшей степени вероятности того или иного события. Чем ближе к точкам бифуркации, тем индивидуальнее кривая событий. При этом в разных типах текстов степень предсказуемости/непредсказуемости в один и тот же исторический момент различна. Так, например, в науке наблюдается одновременность появления даже самых неожиданных идей: над интегральными и дифференциальными исчислениями работали одновременно Ньютон и Лейбниц; Дарвин и Уоллес независимо друг от друга пришли к идее эволюции, идеи теории относительности одновременно с Эйнштейном наметил Пуанкаре, к проблеме неэвклидовой геометрии

независимо одновременно подошли Лобачевский, Бóйаи, Гаусс, Швейкарт и Тауринус. В истории искусств таких явлений не наблюдается. Отсюда вытекает еще одна особенность: если мы предположим смерть какого-либо крупного изобретателя до того, как он успел сделать свое открытие, мы можем не сомневаться, что рано или поздно (как правило, в обозримо сближенные сроки) это открытие будет сделано. В этом смысле, неожиданная смерть того или иного ученого не вносит коренного изменения в ход исторического процесса. Между тем, если бы Данте или Достоевский умерли в детстве, не написав своих произведений, они так и не были бы написаны, а это означало бы изменение не только пути литературы, но и общей истории человечества, при том, что степень гениальности Данте и Эйнштейна может быть соизмерима. Принципиальная разница состоит в том, что мысль ученого отделима от индивидуального текста и, следовательно, переводима. Мысль художника *есть текст*. А текст создается однократно.

Таким образом, мы можем заключить, что необходимость опираться на тексты ставит историка перед неизбежностью двойного искажения. С одной стороны, синтагматическая линейная направленность текста трансформирует событие, превращая его в нарративную структуру, а, с другой, противоположная направленность взгляда историка. Чтобы понять специфику положения историка, представим себе следующий мысленный эксперимент: в одном из своих рассуждений Фламмарион придумал человечка (он наименовал его Луменом), который бы удалялся от Земли со скоростью, превышающей скорость света. Для такого наблюдателя время шло бы в обратном направлении и, как заметил А. Пуанкаре, история потекла бы вспять, и Ватерлоо предшествовало бы Аустерлицу.

Представим после этого, что Фламмарионов Люмен затем поселился бы на земле, поступил на исторический факультет, подчинился бы земному времени и линейным законам человеческой речи, и перед ним бы возникла за-

дача написать на основе своих впечатлений исторический труд. Исторические события оказались бы в его изложении подвергнуты двум трансформациям: первая соответствовала бы его переживанию обратного течения времени, а вторая — вторичному повороту, вернувшему время к его «нормальному» земному следованию. В этих условиях наш Люмен сделался бы строгим детерминистом.

Нельзя, однако, не коснуться еще одного типа деформации, которую навязывает нарративная структура историческому тексту. Напротив, особенно в своей наиболее древней форме — мифе, неизбежно накладывает на внетекстовую реальность мощные, рассекающие ее непрерывность, грани: начало и конец. Всякий текст, по определению, имеет границы. Но не все из них обладают одинаковым моделирующим весом. Можно выделить культуры, тексты, ориентированные на начало, и именно ему придающие особую семиотическую значимость, и, напротив того, ориентированные на конец. Сразу же приходят на память мифы о начале и эсхатологические мифы. Однако значение этих ориентаций значительно более широкое.

Не только архаические мифы «о происхождении» видят в истоках, началах основу моделирования культуры. Приведем примеры средневековых текстов.

В «Слове о полку Игореве» имеется следующее место:

> А уже не вижду власти сильного, и богатаго и многовои и брата моего Ярослава съ Черниговьскими былями, съ Могуты и съ Татраны и съ Шельбиры, и съ Топчакы, и съ Ревугы, и съ Ольберы. Тги бо бес щитовь съ засапожникы кликомъ плъкы побъждаютъ, звонячи въ прадѣднюю славу (Ироическая песнь... 1800, 26—27).

В той же мере, в какой «черниговские были», могуты, татраны и прочие показались загадочными и вызвали обширную комментаторскую литературу, выражение «звонячи в прадѣднюю славу» показалось прозрачным и ни в каких особых пояснениях не нуждающимся[89]. Остает-

[89] Уже первые публикаторы «Слова» перевели его как «гремя славою предков» это понимание, по существу, осталось незыблемым.

ся, однако, неясным, почему подвиги соратников Ярослава заставляют звенеть славу предков, а не их собственную, почему подвиги совершают правнуки, а звенит при этом не их новая слава, а старая слава прадедов, совершавших в свое время какие-то другие исторические дела.

Для понимания этого места в тексте исключительно важно глубокое наблюдение Д. С. Лихачева о природе чувства времени в древнерусской культуре:

> Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. „Задние" события были событиями настоящего или будущего. „Заднее" — это наследство, остающееся от умершего, это то „последнее", что связывало его с нами. „Передняя слава" — это слава отдаленного прошлого, „первых" времен, „задняя же слава" — это слава последних деяний (Лихачев 1967, 262).

Д. С. Лихачев указал на чрезвычайно существенный аспект вопроса. Линейное время современного культурного сознания неразрывно связано с представлениями о том, что каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. Признак реальности приписывается лишь настоящему времени. Прошлое существует как воспоминание и причина — настоящее как реальность, будущее как следствие. С этим связано убеждение в том, что если подлинной реальностью обладает лишь настоящее, то смысл его раскрывается только в будущем. Отсюда стремление выстраивать события в единую движущуюся цепь и организовывать ее причинно-следственными связями.

Древнерусское сознание исходило из иных представлений. Лежащие в основе миропорядка «первые» события не переходят в призрачное бытие воспоминаний — они

Ср. «<...> бряцая славою прадедов» в новейшем переводе Р. О. Якобсона (Якобсон 1958, 119). «Словарь-справочник» «Слова», составленный В. Л. Виноградовой, к слову «звонить» дает пояснение: «*Перен.* Разглашать, делать известным повсюду (о славе предков) <...>» (Виноградова 1965—1984, II: 119). Словарь Срезневского приводит интересующий нас текст как простой пример к значению «<...> бить въ колоколъ <...>» (Срезневский 1893—1903, I: стб. 964).

существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого ряда не есть нечто отдельное от «первого» его прообраза — оно лишь представляет обновление и рост этого вечного «столбового» события. Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением каинова греха, который сам по себе вечен.

Поэтому особенно великим грехом являются новые, неслыханные преступления: они получают с момента своей реализации бытие, и каждое новое их повторение падает на голову не столько непосредственно совершившего их грешника, сколько на душу первого преступника. Точно так же и великие и славные дела лишь оживляют вечно существующую, и единственно реальную «первую славу», звонят в нее, как в колокол, который имеет реальное бытие и тогда, когда молчит, в то время, как звон его — не бытие, а свидетельство бытия. Подобно тому, как в циклическом времени мифа события непрерывно повторяют исконный порядок вечного Цикла и, одновременно, для того, чтобы каждое событие, единственно предусмотренное в Порядке, осуществилось, требуется магическое вмешательство ритуала, которое его реализует, — для того, чтобы вечный колокол прадедовской славы звенел, необходимы героические дела правнуков.

Такой тип сознания обращает мысль не к концу — результату, а к началу — истоку.

Современному сознанию будет легче представить себе подобный строй мысли, если мы проиллюстрируем его исторически более близкими примерами.

Гоголь остро чувствовал и умом исследователя, и интуицией художника самое сущность архаического мировоззрения. В «Страшной мести» писателя отразилась с необычайной яркостью интересующая нас в данном случае система категорий. Злодей Петр, убив побратима, совершает неслыханное преступление, соединяющее грехи Каина и Иуды, и становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существо-

вать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца, растущего под землей с каждым новым злодейством.

Подобно тому, как текст, имеющий на странице книги вневременное бытие, в процессе чтения реализуется как уже прочтенный, читаемый или тот, который еще будет читаться, текст мировой истории для средневекового сознания существует в своем глубинном бытии вне времени и лишь, обновляясь в реализующих его поступках людей, обретает временную последовательность. Метафора эта оказывала глубокое воздействие на историософскую мысль средневековья. При этом следует учесть, что само понятие чтения было иным: оно подразумевало не только повторное и постоянное возвращение к определенным текстам, но и упорядоченность этих возвращений. Аналогично этому и человеческие поступки могли восприниматься как повторение поступков уже бывших, вернее повторная реализация их глубинных прообразов.

Таким образом, в подобном представлении активны две стороны: с одной стороны, действует зачинатель. Именно он создает постоянные конструктивные признаки мира. Будучи единожды созданы, эти «столповые» конструкции уже существуют вневременно, не входя в историю людей, а располагаясь в более глубинных слоях бытия. Отсюда типичное для древнерусской письменности внимание к вопросу «кто зачал?», «откуда повелось?»[90].

«Повесть временных лет», начиная с первой строки

> (Сѣ повѣсти временꙑ^X лѣ^T. Ѡкꙋдꙋ есть пошла рꙋскаꙗ земл. кто въ Киевѣ нача первѣе кнажн^T и Ѡкꙋдꙋ рꙋскаꙗ земл стала есть [ПСРЛ 1962, ст. 1—2]),

пронизана идеей «начал»:

> <...> и самъ съгорѣ тꙋ Ѧронъ. и оумре пре^Ѧ ѡц҃емъ. предъ снмъ бо не бѣ оумналъ сн҃ъ предъ ѡц҃емъ. но ѡц҃ь предъ сн҃мъ. Ѡ сего начаша оумнатн сн҃ве предъ ѡц҃емъ (ПСРЛ, 1962, стб. 92).

---

[90] О специфике сознания, обращенного к «началам», см. Eliade 1963,. 33—54; Лихачев 1967, 263 и далее; Лотман 1966.

Тот, кто вершит «первое» дело, несет ответственность перед Богом, поскольку оно не исчезает уже, а вечно существует, обновляясь в последующих поступках:

> <...> и поиде <Ярослав. — *Ю. Л.*> на Сѵ̑тополка нарекъ Бо̑ рекъ не мѧ почахъ избивати брат҃ю· но wнъ·» (ПСРЛ, 1962, стб. 141).

С другой стороны, необходим «обновитель», тот, кто своими деяниями — добрыми или злыми — как бы стирает пыль с ветхих дел зачинателя.

Роль такого «обновителя» исключительно велика. Одновременно возможен и параллельный ему тип человека, который тем или иным способом ослабил роль первых деяний — дурных или хороших. Именно рассказы об этих поступках и действиях интересуют в первую очередь средневекового повествователя, в то время как рассказ о «первых деяниях» типичен для мифо-эпической стадии. Однако возникающие при этом повествовательные тексты резко отличаются от исторических рассказов своей обращенностью не к результатам поступка, а к его истокам. Весьма показательным признаком ориентированности текста здесь будет сравнительный структурный вес (отмеченность) категорий «начала» и «конца» текста.

Историческое повествование (Топоров 1973, 106—150) и связанная с ним структура романного текста, подчиненные временной и причинно-следственной последовательности, ориентированы на конец текста. Именно в нем сосредоточивается основной структурный смысл повествования. Вопрос: «Чем кончилось?» — в равной мере характеризует наше восприятие исторического события и романного текста. Мифологические тексты, повествующие об акте творения и легендарных зачинателях, ориентированы на начало. Это выражается не только в том, что основной для них вопрос — «Откуда повелось?», но и в особой отмеченности начала текста при явно подчиненной роли его конца. Средневековые светские повествовательные тексты — включая сюда и «жесты» («деяния») и, в определенной мере, летописи — представляют средний

тип. Героем повествования является «исторический человек», но смысл событий повернут к истоку[91].

Интересным примером своеобразного компромисса между двумя этими принципами является «Повесть о Горе-Злосчастии», в которой ясно выражена отмеченность категории конца — уход Молодца в монастырь завершает и останавливает навсегда ход событий. Однако повествование все еще обращено к началу; сообщается о творении Адама и Евы и о первородном их грехе:

> Ино зло племя человеческо —
> вначале пошло непокорливо,
> ко отцову учению зазорчиво,
> к своей матери непокорливо <...>
>
> (Демократическая поэзия... 1962, 34).

Весь сюжет повести — лишь «обновление» исходного греха человека.

«Слово о полку Игореве» — типичное «деяние». Несмотря на то, что действующими лицами являются персонажи «исторического» плана, все истолкование смысла событий повернуто к истокам. Отсюда и основная концепция «Слова»: поход Игоря — «обновление» походов Олега Гориславича, который трактуется как «зачинатель» междоусобий на Руси. Одновременно «нынешние» времена политических усобиц воспринимаются автором «Слова» в отношении к идеальным временам «первых князей». Характерна значительно бóльшая отмеченность начала текста по отношению к его приглушенному концу.

Особенно показательна в этом смысле концепция славы в «Слове о полку Игореве». Слава мыслится в «Слове» как нечто предсуществующее со времен дедов-зачинателей (слава всегда «дедняя»). Ее можно заставить поту-

[91] Иван Грозный в письме к Курбскому утверждает, что, совершив измену, последний погубил не только свою собственную душу, «но и своих прародителей души погубил еси» (Иван Грозный 1951, 13). Результат действий направлен в противоположном по отношению к историко-прагматическому мышлению направлении.

скнеть, если не подновлять новыми героическими делами, но тем не менее она не исчезнет, продолжая бытие в некотором вневременном мире. Определения такого недостойного обращения с «дедней славой» многочисленны: «уже бо выскочисте изъ дѣдней славѣ», «притрепа славу дѣду», «разшибе славу Ярославу». Против того, возможно обновление славы — «звонячи въ прадѣднюю славу (Ироическая песнь... 1800, 27, 33—35).

Поведение Игоря и Всеволода для автора «Слова» характеризуется неумеренностью их претензий (что придает поступкам их, как вассалов великого князя Киевского, негативную окраску, а им как героям-рыцарям — своеобразную красоту и ценность): они не только не удовольствовались честью, а решили себе присвоить славу («мужаимѣ ся сами»), но и захотели, совершив неслыханное, создать эталон славы, который бы затмил все бывшее до них; а всех потомков заставил звонить в их славу:

> <...> преднюю славу сами похитимъ, а заднюю сами подѣлимъ (там же, 27).

Не только слава, но и другие основы миропорядка могут дремать, пребывать как бы в оцепенении до времени обновления:

> Тіи бо два храбрая Святъславличя, Игорь и Всеволодъ уже лжу убуди, которую то бяше успилъ отецъ ихъ Святъславь грозный Великый Кіевскый (там же, 21).

Ложь здесь — нечто более исконное, чем конкретные и поименно известные на Руси половецкие ханы, это Зло, которое после удачных походов Святослава пребывало в оцепенении и оживилось в результате действия Игоря и Всеволода.

Соединение в средневековых «Повестях» и «Деяниях» веры в предустановленные структуры мира с представлением о деятельности отдельного человека как звенящего славой дедов или пробуждающего древнюю Ложь, создавало то равновесие между предустановленным порядком и личными свободой и ответственностью, которые

характерны для русской средневековой литературы домосковского периода.

Одновременно определенные типы культуры ориентированы на эсхатологию. В этом смысле можно было бы указать на мифологию ацтеков или Рагнарек скандинавской мифологии, апокалиптические верования ряда религиозных течений средневековья или «Гибель богов» Вагнера и последующую эсхатологию модернизма конца XIX — начала XX веков, а также подлинный бум эсхатологических настроений в результате изобретения и применения атомной бомбы и угрозы экологической катастрофы.

Однако в данной связи интереснее было бы обратить внимание не на содержание эсхатологических идей и мифов, а на моделирующее значение конца в определенных типах текстов. Известно, что начало текста, его «зачин», пользуясь термином, принятым для фольклора, играет роль семиотического индикатора: по нему аудитория определяет, в каком семиотическом ключе следует воспринимать последующее. Это можно сопоставить с механизмом орга́на: орган располагает несколькими клавиатурами-регистрами. Прежде, чем разыгрывать ту или иную пьесу, следует включить определенный регистр. Если весь набор кодов той или иной культуры представить как иерархию регистров, то зачин текста будет играть роль переключателя, включающего определенный регистр, в котором следует воспринимать весь остальной текст. С этим связан своеобразный эффект несовпадения включаемого регистра и последующего текста, широко применяемый в современном кинематографе для создания «ложного ожидания», а также в пародиях, ирои-комических (травестийных) поэмах XVIII в. и т. д. Когда Н. Г. Чернышевский, сидя в камере Петропавловской крепости и одновременно держа голодовку, писал свой социально-утопический роман «Что делать?», он обманул тюремщиков и цензуру, придав произведению детективный зачин.

Однако еще важней те требования, которые нарративная структура предъявляет к концу текста. Известно,

что «счастливый конец», «трагический конец» — важнейшие для читателя характеристики романа или фильма. Женитьба, достижение героем своей цели оставляют у аудитории впечатление благополучного завершения, а смерть героя — трагического, даже, если действие романа происходит до рождества Христова, и в реальном времени персонажи все равно давно уже умерли. Но в том-то и дело, что дискретный, вычлененный текст всегда имеет свое время, которое начинается зачином и оканчивается последним словом текста. И, если герой счастлив и молод в последней фразе текста, то он уже для читателя всегда счастлив и молод. И более того, сам текст становится пространством, где люди счастливы и молоды. В этом наркотизирующее действие *happy end*'ов о современных золушках или других жанров массовой литературы. Неизбежное свойство всякого словесного текста членениться на дискретные единицы в сюжетном тексте, благодаря выделению категории начала/конца приобретает свойство быть конечной моделью бесконечного мира.

Именно это свойство нарратива, перенесенное на материал истории, оказывает самое глубокое возмущающее воздействие, причем воздействие это имеет двоякий характер. На уровне текста-источника оно выражается в том, что хронист, мемуарист или какой-либо другой создатель документа-источника подчиняет свой текст сюжетно-нарративной структуре, снабжая каждую свою «новеллу» концом моралистического, философского или литературно-художественного звучания. Когда режиссер Фред Циннеман в фильме «Человек для бессмертия» («A Man for All Seasons», 1966) завершает фильм не последним кадром — казнью Томаса Мора, а закадровым голосом диктора, оповещающим, что и Генрих VIII, и кардинал Уолси получили от судьбы возмездие, то мы воспринимаем это известие с некоторым облегчением, удостоверяясь, что справедливость заложена в ходе истории. Это же чувство руководит и создателями исторических источников о жизни Т. Мора. Влияние литературной традиции на Томаса Степлетона, биографа Мора, явствует уже из замысла: включить

биографию Мора в трилогию о трех святых Томасах — апостоле Фоме, Фоме Бекете и Томасе Море (Stapleton 1588). По литературным и агиографическим канонам строит свою биографию Мора и анонимный автор, скрывшийся под псевдонимом «Ro: Ba:» (около 1599 г., опубликована в 1950 г., см. Ro: Ba: 1950). Вообще отличить исторический источник, даже имеющий характер юридического акта, от литературного текста бывает исключительно трудно.

Однако более существенен другой аспект — воздействие нарративных моделей на сознание ученого историка. Стремление историка к построению периодизаций связано с необходимостью пересказывать континуальный материал реальности дискретным метаязыком науки. В данном случае историк еще не отличается от любого ученого. Специфичнее, когда историк начинает рассматривать *свою* классификацию как внутреннее свойство внетекстового материала и переносит эсхатологическое переживание «начал» и «концов» из области описаний в сферу описываемого. Так, например, эсхатология «конца» века, идеи «гибели богов» Вагнера, Ницше и их последователей определили катастрофизм мышления Освальда Шпенглера. Литературная традиция дала язык, современная философу реальность — убедительный материал. Но из языка, — *инструмента* описания — Шпенглер сконструировал *объект* описания — мировую историю. Первое, что для этого надо было сделать, — это рассечь исторический материал на куски, внеся в него абсолютные начала и абсолютные концы. Исторический материал, конечно, членится на периоды, причем грани его отмечены бифуркационными точками, дающими импульсы необратимым и непредсказуемым переменам. Но дело в том, что даже в моменты наиболее резких сломов, захватывающих значительные пучки исторических волокон, они никогда не обнимают в с е х сторон жизни (разве что, когда речь идет о физическом уничтожении целого народа или культуры). Прерывистая на одних уровнях, жизнь непрерывна на дру-

гих, и когда говорится о рубеже, необходимо указывать, с чьей точки зрения. Шпенглер же говорит об абсолютных разрывах, вызываемых смертью одного духа культуры и рождением другого. Именно абсолютность и вычленение культур позволяет рассматривать каждую из них как отдельный организм, перенося на них понятия молодости, зрелости и старости с последующей неизбежной смертью. Эта же абсолютность рассечения требует, чтобы все аспекты культуры рождались и умирали одновременно и, следовательно, животворились из единого центра. Таким центром — и здесь ощущается гегелевская традиция — может быть только душа культуры.

Мы наглядно видим, как нарративность исследовательского мышления влияет на создаваемую ученым конструкцию истории. Стремление рассмотреть всемирную историю как серию замкнутых культур с «началами» и «концами», однако, в гораздо более тонкой, чем у Шпенглера, форме, чувствуется и в грандиозном труде А. Тойнби.

К влиянию мифологических нарративных моделей следует отнести и поиски «начала истории», начала цивилизации и, в связи с этим, появление парадоксального термина «доисторическая цивилизация».

В последние десятилетия археология сделала ряд открытий, значительно отодвигающих нижнюю границу наших знаний о древнейшем периоде культурного развития человечества. То, что казалось началом, оказывается итогом длительного пути, то, что считалось примитивным, обнаруживает глубину и сложность. Совершенно справедливо заметил крупнейший историк восточных культур академик Н. И. Конрад в письме к А. Тойнби, отстаивая идею непрерывности развития культуры человечества:

> Да, конечно, целые цивилизации гибнут. Так, от древней ахейской культуры, например, остались руины — Львиные ворота, Кносский дворец и немногое другое. Но разве не осталось от нее и еще одно — и, пожалуй, бесконечно более важное — „Илиада"? „Илиада" — никак не начало новой литературы; она — итог всей предшествующей культуры;

> но итог, подведенный новым народом, эту культуру унаследовавшим. Подлинное начало греческой литературы — та примитивная поэзия и проза, которую мы находим в „послегомеровскую" эпоху.

И далее:

> Мне кажется, что так можно подойти и к другому загадочному памятнику литературы — индийской „Рамаяне". Пока ничего не было известно о существовании в Индии культуры более древней, чем та, которую мы знаем; пока не были сделаны открытия в Хараппе, в Мохенджодаро, нам ничего другого не оставалось, как предполагать невероятно развитую мифотворческую фантазию, соединенную притом с поразительным искусством ее художественного выражения. Но, может быть, дело объясняется проще? И — чисто исторически? Может быть, и тут — такое же таинство истории, как и в случае с „Илиадой"? Во всяком случае „Рамаяна" — не примитив. Не начало. Это великий культурный мир, ушедший в безвозвратную даль, но преображенно возродившийся через тех, кто его разрушил. Словом, случай, аналогичный с греческой „Илиадой" (Конрад 1974, 278).

В свете данных современной археологии исключительно рискованно говорить об абсолютном начале, и высказанная однажды мысль о том, что, если мы имеем развитую цивилизацию, то можно быть уверенным, что до нее уже была развитая цивилизация, перестает казаться парадоксом. Здесь напрашивается параллель с реакцией автокатализа, когда присутствие в начале реакции какого-то количества вещества ее *конечного* результата ускоряет сам процесс его образования. Соседство с культурой порождает бурный процесс культуропорождения.

Однако, отодвигая границы возникновения культуры, или вернее, снимая этот вопрос, поскольку, с одной стороны, он навеян мифологией, а, с другой, потому, что для его подлинно научной постановки у нас нет и, видимо, никогда не будет достаточных данных, мы должны приучить себя к мысли, что известные нам формы культуры совсем не есть единственно возможные. В частности, можем ли мы предположить мощные цивилизации, развивавшиеся вне письменности и поэтому *для нас* исчезнувшие?

АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ ВАРИАНТ: БЕСПИСЬМЕННАЯ КУЛЬТУРА ИЛИ КУЛЬТУРА ДО КУЛЬТУРЫ?

Один из распространенных соблазнов для всякого размышляющего над историей и типологией культур и цивилизаций — считать: «Этого не было, значит, этого не могло быть», или, перефразируя: «Это мне неизвестно, значит, это невозможно». Фактически это означает, что тот незначительный, сравнительно с общей неписаной и писаной историей человечества, хронологический пласт, который мы можем изучать по хорошо сохранившимся письменным источникам, принимается за норму исторического процесса, а культура этого периода — за стандарт человеческой культуры.

Остановимся на одном примере. Вся известная европейской науке культура основана на письменности. Представить себе развитую бесписьменную культуру — и любую развитую бесписьменную цивилизацию вообще (а представлять себе и то и другое мы привыкли, лишь непроизвольно вызывая в своем сознании образы знакомых нам культур и цивилизаций) — невозможно. Не так давно два видных математика (Постников, Фоменко 1980) высказали мысль о том, что, поскольку глобальное развитие письменности сделалось возможным лишь с изобретением бумаги, весь «добумажный» период истории культуры представляет собой сплошную позднюю фальсификацию. Не имеет смысла оспаривать это парадоксальное утверждение, но стоит обратить внимание на него как на яркий пример экстраполяции здравого смысла в неизведанные области. Привычное объявляется единственно возможным.

Связь существования развитой цивилизации, классового общества, разделения труда и обусловленного ими высокого уровня общественных работ, строительной, ир-

ригационной и т. п. техники с существованием письменности представляется настолько естественной, что альтернативные возможности отвергаются априорно. Можно было бы, опираясь на огромный, реально данный нам материал, признать эту связь универсальным законом культуры, если бы не загадочный феномен южноамериканских доинкских цивилизаций.

Накопленные археологией свидетельства рисуют поистине удивительное зрелище. Перед нами — тысячелетняя картина ряда сменяющих друг друга цивилизаций, создавших мощные строительные сооружения и ирригационные системы, воздвигавших города и огромных каменных идолов, имевших развитое ремесло: гончарное, ткаческое, металлургическое, более того, создавших, без всякого сомнения, сложные системы символов... и не оставивших никаких следов наличия письменности. Факт этот остается до сих пор необъяснимым парадоксом. Выдвигавшееся иногда предположение о том, что письменность была уничтожена пришельцами-завоевателями — сначала инками, а потом испанцами, — не представляется убедительным: каменные памятники, надгробия, неразграбленные и сохранившиеся в первозданном виде захоронения, гончарная посуда и другие предметы утвари донесли бы до нас какие-нибудь следы письменности, если бы она была. Исторический опыт показывает, что бесследное уничтожение в таких масштабах не под силу никакому завоевателю. Остается предположить, что письменности не было.

Не будем связывать себя априорным «такое возможно», а попытаемся вообразить (ибо иных опор у нас нет), какой должна была быть такая цивилизация, если бы она действительно существовала.

Письменность — форма памяти. Подобно тому, как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти. К ним следует

отнести и письменность. Однако является ли письменность первой и, что самое главное, единственно возможной формой коллективной памяти? Ответ на этот вопрос следует искать, исходя из представления о том, что формы памяти производны от того, что считается подлежащим запоминанию, а это последнее зависит от структуры и ориентации данной цивилизации.

Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, т. е. события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов: право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело именно с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература. Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая «случаи» и «происшествия».

Для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а какой был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание к времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история — один из побочных результатов возникновения письменности.

Но представим себе возможность другого типа памяти — стремление сохранить сведения о порядке, а не о его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. Представим себе, что, например, наблюдая спортивное состязание, мы не будем считать существенным, кто победил и

какие непредвиденные обстоятельства сопровождали это событие, а сосредоточим усилия на другом — сохранении для потомков сведений о том, как и в какое время проводятся соревнования. Здесь на первый план выступят не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай, этот порядок фиксирующий, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти.

Культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы — природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения — и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены. Связь с ритуалом и вообще характерная для таких культур сакрализация памяти заставляют наблюдателей, воспитанных на европейской традиции, отождествлять эти урочища с местами отправления религиозного культа в привычных для нас наполнениях этого понятия. Сосредоточив внимание на действительно присутствующей здесь сакральной функции, наблюдатель склонен не замечать регулирующей и управляющей функции комплекса: мнемонический (сакральный) символ — обряд. Между тем связанные с этим комплексом действия сохраняют для коллектива память о тех поступках, представлениях и эмоциях, которые соответствуют данной ситуации. Поэтому, не зная ритуалов, не учитывая огромного числа календарных и иных знаков (например, длины и направления тени, отбрасываемой данным деревом или данным сооружением, изобилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и др.), мы не можем судить о функции сохранившихся сооружений. При этом следует иметь в виду, что если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура — на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют предсказания, га-

дания и пророчества. Урочища и святилища — не только место совершения ритуалов, хранящих память о законах и обычаях, но и места гаданий и предсказаний. В этом отношении принесение жертвы — футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении, выбора.

Ошибочно было бы думать, что цивилизация такого типа живет в условиях «информационного голода», поскольку все поступки людей, якобы, фатально предопределены ритуалом и обычаями. Такое общество просто не могло бы существовать. Члены «бесписьменного коллектива» ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это и делают многие бесписьменные народы, обращаясь к гадателям или колдунам. По сути дела, необходимость «посоветоваться» (с врачом, адвокатом, старшим) представляет собой рудимент той же традиции. Этой традиции противостоит кантовский идеал человека, который сам решает, как ему мыслить и действовать. Кант писал:

> *Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия*, в котором он находится по собственной вине. *Несовершеннолетие* есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого <...> Ведь так удобно быть несовершеннолетним! Если у меня есть книга, мыслящая за меня, если у меня есть духовный пастырь, совесть которого может заменить мою, и врач, предписывающий мне такой-то образ жизни, и т. п., то мне нечего и утруждать себя (Кант 1963—1966, VI: 27).

Бесписьменная культура с ее ориентацией на приметы, гадания и оракулов переносит выбор поведения во внеличностную область. Поэтому идеальным человеком считается тот, кто умеет понимать и правильно истолковывать предвещания, а в осуществлении их не знает колебаний, действует открыто и не скрывает своих намерений. В противоположность этому культура, ориентированная на способность человека самому выбирать стратегию своего

поведения, требует благоразумия, осторожности, осмотрительности и скрытности, поскольку каждое событие рассматривается как «случившееся в первый раз». Любопытный пример мы находим в сообщении В. Тэрнера о гаданиях у центральноафриканских народов, в частности, у ндебу. Гадание производится путем встряхивания корзины, в которой находятся специальные ритуальные фигурки, и оценки окончательного их расположения. Каждая фигурка имеет определенный символический смысл, и та или иная из них, оказавшись наверху, играет определяющую роль в предсказании будущего. Тэрнер пишет:

> Вторая фигурка, которой мы займемся, называется Chamutang'a. Она изображает мужчину, сидящего съежившись, подперши подбородок руками и опираясь локтями на колени. Chamutang'a означает нерешительного, непостоянного человека <...> Chamutang'a означает также: „человек, от которого не знаешь, чего ожидать". Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скаредничает. Иногда он без всякой видимой причины неумеренно хохочет в обществе, а иногда не проронит ни слова. Никто не предугадает, когда он впадет в гнев, а когда не выкажет ни малейших признаков раздражения. Ндамбу любят, когда поведение человека предсказуемо[92]. Они почитают открытость и постоянство, и если чувствуют, что кто-то неискренен, то допускают, что такой человек, весьма вероятно, колдун. Здесь получает новое освещение идея о том, что скрываемое потенциально опасно и неблагоприятно (Тэрнер 1983, 57—58).

Нетрудно, однако, заметить, что все основные жестовые элементы фигурки Chamutang'a из гадательного ритуала Ндебу присущи «Мыслителю» Родена. Символика жеста подпирания подбородка настолько устойчива, что статуя Родена не нуждается в пояснениях. Это тем более примечательно, что в замысел скульптора входило изображение «первого» мыслителя: ни лоб, ни пропорции фигуры не несут признаков интеллектуального стереотипа — все значение передается только позой. Интересно при этом напомнить, что те же жестовые стереотипы, по описаниям,

---

[92] Стало быть, высоко ценится человек, соблюдающий обычай (примеч. В. Тэрнера).

использовал Гаррик для создания «гамлетовского типа» (с поправкой на стоячее положение фигуры, что делает основной жестовый комплекс еще более заметным):

> <...> в глубокой задумчивости он выходит из-за кулис, опираясь подбородком на правую руку, локоть которой поддерживается левой рукой, и смотрит в сторону и вниз, в землю. Затем отнимая правую руку от подбородка и все еще продолжая, — если память мне не изменяет, — поддерживать ее левой рукой, он произносит слова: „Быть или не быть? <...>" (Лихтенберг 1955, 57).

Если учесть, что игра Гаррика закрепила жестовый образ гамлетовского типа, продержавшийся на сценах Европы около ста лет, то смысл процитированного отрывка станет особенно значительным.

Что же общего между Chamutang'a Ндебу, Гамлетом и «Мыслителем» Родена? Инвариантным значением будет: человек, находящийся в состоянии выбора. Но для ндебу состояние выбора означает отказ от обычая, утвержденной веками роли. Он связывается или с семантикой нарушения утвержденного порядка, то есть с колдовством (так как Ндебу все незакономерное приписывают злонамеренному колдовству), или с такими отрицательными качествами, как двойственность и нерешительность.

Приметы же и предсказания, прогнозируя будущее, связывали функцию выбора с коллективным опытом, оставляя отдельной личности открытое и решительное действие:

> На путь ему выбежав из лесу волк,
> Крутясь и подъемля щетину,
> Победу пророчил, и смело свой полк
> Бросал он на вражью дружину
>
> (Баратынский 1936, I: 206).

Общество, построенное на обычае и коллективном опыте, неизбежно должно иметь мощную культуру прогнозирования. А это с необходимостью стимулирует наблюдения над природой, особенно над небесными светилами, и связанное с этим теоретическое познание. Неко-

торые формы начертательной геометрии могут вполне сочетаться с бесписьменным характером культуры как таковой, имея дополнением календарно-астрономическую устную поэзию.

Мир устной памяти насыщен символами. Может показаться парадоксом, что появление письменности не усложнило, а упростило семиотическую структуру культуры. Однако представленные материальными предметами мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняют известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Самое существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен. Это приводит к тому, что синтаксические связи этих символов с различными контекстами оказываются «разболтанными». Словесный (в частности, письменный) текст покоиться на синтаксических связях. Устная культура ослабляет их до предела. Поэтому она может включать большое число символических знаков низшего порядка, находящихся как бы на грани письменности: амулетов, владельческих знаков, счетных предметов, знаков мнемонического «письма», но предельно редуцирует складывание их в синтаксическо-грамматические цепочки. Культуре этого типа не противопоказаны предметы, позволяющие осуществлять счет в пределах, вероятно, достаточно сложных арифметических операций. В рамках такой культуры возможно бурное развитие магических знаков, используемых в ритуалах и использующих простейшие геометрические фигуры: круг, крест, параллельные линии, треугольник и др. — и основные цвета. Знаки эти не следует смешивать с иероглифами и буквами, поскольку последние тяготеют к определенной семантике и обретают смысл лишь в синтагматическом ряду, образуя цепочки знаков. Первые же имеют значение размытое, часто внутренне противоречивое, обретают

смысл в отношении к ритуалу и устным текстам, мнемоническими знаками которых являются. Иная их природа раскрывается при сопоставлении фразы (цепочки языковых символов) и орнамента (цепочки магико-мнемонических и ритуальных символов).

Развитие орнаментов и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере являются характерными признаками устной культуры. Иероглиф, написанные слово или буква и идол, курган, урочище — явления, в определенном смысле, полярные и взаимоисключающие. Первые обозначают смысл, вторые *напоминают* о нем. Первые являются текстом или частью текста, причем текста, имеющего однородно-семиотическую природу. Вторые включены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени.

Антитетичность письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируются библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона, скрижалей первого, призванных дать народу новый механизм культурной памяти («завет»), и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации:

<...> и сошелъ Моисей съ горы: въ рукѣ его *были* двѣ скрижали откровенія (каменныя), на которыхъ написано было съ обѣихъ сторонъ, и на той и на другой сторонѣ написано было;

скрижали были дѣло Божіе, и письмена, начертанныя на скрижаляхъ, были письмена Божіи.

И услышалъ Иисусъ голосъ народа шумящаго, и сказалъ Моисею: военный крикъ въ станѣ. Но

(Моисей) сказалъ: это не крикъ побѣждающихъ и не вопль поражаемыхъ; а я слышу голосъ поющихъ.

Когда же онъ приблизился къ стану и увидѣлъ тельца и пляски, тогда онъ воспламенился гнѣвомъ, и бросилъ изъ рукъ своихъ скрижали, и разбилъ ихъ подъ горою;

и взялъ тельца, котораго они сдѣлали, и сжегъ его въ огнѣ <...> (Исход XXXII, 15—20).

Весьма интересный материал, с точки зрения интересующей нас темы, дает диалог Платона «Федр». Посвященный вопросам риторского искусства, он тесно связан с

проблемами мнемоники. С самого начала диалога Платон уводит Сократа и Федра за пределы городских стен Афин для того, чтобы продемонстрировать читателям связь урочищ, рощ, холмов и водных источников с воплощенной в мифах коллективной памятью.

Ф е д р. Скажи мне, Сократ, не здесь ли где-то, с Илиса, Борей, по преданию, похитил Орифию?

С о к р а т. Да, по преданию.

Ф е д р. Не отсюда ли? Речка в этом месте такая славная, чистая, прозрачная, что здесь на берегу как раз и резвиться девушкам.

С о к р а т. Нет, место ниже по реке на два-три стадия, где у нас переход к святилищу Агры: там есть и жертвенник Борею (Платон 1968—1972, II: 161).

Далее Сократ неожиданно предлагает собеседнику парадоксальный вывод о вреде, который причиняет памяти письменность. Общество, основанное на письменности, представляется Сократу беспамятным и аномальным, а бесписьменное — нормальной структурой с твердой коллективной памятью. Сократ рассказывает о божественном Тевте, который открыл египетскому царю науки.

Когда же дошел черед до письмен, Тевт сказал: „Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятливыми, так как найдено средство для памяти и мудрости". Царь же сказал: „Искуснейший Тевт, один способен порождать предметы искусства, а другой — судить, какая в них доля вреда или выгоды для тех, кто будет ими пользоваться. Вот и сейчас ты, отец письмен, из любви к ним придал им прямо противоположное значение. В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою. Стало быть, ты нашел средство не для памяти, а для припоминания. Ты даешь ученикам мнимую, а не истинную мудрость. Они у тебя будут многое знать понаслышке, без обучения, и будут казаться многознающими, оставаясь в большинстве невеждами, людьми трудными для общения; они станут мнимомудрыми вместо мудрых" (там же, 216—217).

Показательно, что платоновский Сократ связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату его высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом.

Отнесенность устных текстов, цивилизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени (идол функционирует — как бы «оживает» в культурном отношении — в определенное время, которое ритуально и календарно является как бы «его временем», и стягивает к себе локальные легенды) проявляется в совершенно различном переживании письменной и бесписьменной культурами местного ландшафта. Письменная культура тяготеет к тому, чтобы рассматривать созданный Богом или Природой мир как Текст и стремиться прочесть сообщение, в нем заключенное. Поэтому главный смысл ищется в письменном Тексте — сакральном или научном — и экстраполируется затем на ландшафт. С этой точки зрения, смысл Природы раскрывается лишь «письменному» человеку. Человек этот ищет в Природе законов, а не примет. Интерес к приметам расценивается как предрассудки, будущее стремятся определить из прошлого, а не на основании гаданий и предвещаний.

Бесписьменная культура относиться к ландшафту иначе. Поскольку то или иное урочище, святилище, идол «включаются» в культурный обиход ритуалом, жертвоприношениями, гаданиями, песнями или плясками, а все эти действа приурочены к определенному времени, эти урочища, святилища, идолы связаны с определенным положением звезд или солнца, луны, циклическими ветрами или дождями, периодическими подъемами воды в реках и пр. Природные явления воспринимаются как напоминающие или предсказывающие знаки. То, что библейский бог в договоре с Ноем заветом поставил радугу, а Моисею дал письменные скрижали, отчетливо символизирует смену типологической ориентации на разные виды памяти.

Легко заметить, что так называемая «народная» и «культурная» медицина ориентируется на два различных вида сознания — бесписьменное и письменное. Нужна была проницательность и способность к самостоятельному мышлению Баратынского, чтобы на заре века позитивиз-

ма увидеть в предрассудке и приметах не ложь и дикость, а обломки другой правды, восходящей к другому типу культуры:

> Предрассудок! он обломок
> Давней правды. Храм упал;
> А руин его, потомок
> Языка не разгадал
>
> (Баратынский 1936, I: 201).

Показательно, что поэт связывает здесь предрассудок именно с храмом — архитектурным сооружением, а не с «надписью надгробной на непонятном языке» (III, 210) — образ, который нашел Пушкин для непонятного слова.

Сравнение Баратынского напрашивается при размышлениях над утраченным смыслом доинкских архитектурных сооружений древнего Перу.

Приведенные нами выше библейские тексты рисуют привычную для нас картину: бесписьменная и письменная культуры предстают как две сменяющие друг друга стадии — высшая и низшая.

Однако можно ли из того факта, что на знакомом нам евразийском пространстве историческое движение пошло именно по этому пути, заключать, что оно только и могло пойти? Тысячелетнее существование бесписьменных культур в доколумбовой Америке служит убедительным свидетельством устойчивости такой цивилизации, а достигнутые ею высокие культурные показатели наглядно демонстрируют ее культурные возможности. Для того, чтобы письменность сделалась необходимой, требуются нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой. В этом отношении пространство между Балканами и Северной Африкой, Ближний и Средний Восток, побережье Черного и Средиземного морей, с одной стороны, плоскогорья Перу, долины в междугорье Анд и узкая полоса перуанского побе-

режья, — с другой, представляют полярно противоположные исторические бассейны. В первом случае — котел постоянного смешения этносов, непрерывного перемещения, столкновения разных культурно-семиотических структур, во втором — вековая изоляция, предельная ограниченность торгово-военных контактов с внешними культурами, идеальные условия для непрерывности культурной традиции (разрушение изоляции, как правило, сопровождается полным исчезновением той или иной древнеперуанской цивилизации). Победа письменной цивилизации в одном случае и бесписьменной — в другом представляется естественной.

О РОЛИ ТИПОЛОГИЧЕСКИХ СИМВОЛОВ В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Анализируя наиболее архаические социо-культурные 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 характеризуется:

1. Взаимностью. Это означает, что участвующие в этих отношениях агенты оба являются действователями (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 мощью. Совершение действий одной *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 пр.) 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 (Reichler 1979). 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 носительницей высшей мощи[93]. Отношения этого типа характеризуются:

1. Односторонностью; они имеют однонаправленный 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.

[93] Имеется в виду именно мощь, а не благость, поскольку возможно религиозное, в указанном выше смысле, поклонение и злым силам.

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 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 культурпсихологии 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 (то есть однозначно обусловленного и, следовательно, справедливого) отношения между земной и потусторонней жизнью[94].

Официальная церковь языческой Римской империи последних веков, за фасадом которой таились глубоко сокрытые культы религиозного характера, была магической. Система жертвоприношения богам составляла основу договорных с ними отношений, а официальное поклонение императору имело характер конвенции с государст-

[94] Ср. противоположное мнение св. Августина, согласно которому конечное спасение или проклятие человека не зависит от его добродетели, а целиком определяется произволом Бога.

вом. 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 разработанного правового государства. Христианство, с позиции римлянина, было глубоко антигосударственным началом, поскольку представляло собой в самом точном значении этого слова и, следовательно, исключало формально-юридическое, договорно-правовое сознание. А отказ от этого сознания был для человека римской культуры отказом от самой идеи государственности.

Языческие культы на Руси имели, видимо, шаманистский, то есть магический характер. *Совпадение* принятия христианства Русью и возникновение 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. Пока-

зательно, что в западной традиции договор как таковой не имеет оценочной природы: его можно заключать и с дьяволом (напр., в житии св. Теофиля, который продал душу дьяволу, а после выкупил ее покаянием), но возможен и договор с силами святости и добра. Так, в «Цветочках» Франциска Ассизского содержится известный рассказ о договоре между Франциском и свирепым волком из Губбио. Обвинив волка в том, что он ведет себя «<...> **какъ самый худшій изъ разбойниковъ и убійцъ** <...>», пожирая не только животных, но и покушаясь на людей, которые несут на себе образ божий, Франциск заключил: «<...> **но я хочу, братъ волкъ, заключить миръ между тобой и здѣшними людьми** <...>» Франциск предложил волку эквивалентный обмен: он, волк, откажется от своих злодейств, а жители Губбио перестанут преследовать его и будут снабжать пищей. «<...> **обѣщаешь ты мнѣ это? — И волк, наклоненіем головы ясно показалъ, что обѣщаетъ**». (Сказания о бедняке Христове... 1911, 53—54). 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 адекватами (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 ритуал, жест, пергамент и печати осеняются ореолом святости и получают высший ценностный авторитет. На Руси договор воспринимается как дело чисто человеческое (в значении: «человеческое» как противоположное «божественному»). Введение крестного целования, 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: «Аблакат — продажная совесть»). Ср. эпизод из сказки «Змей и цыган»[95]. 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 свистну — они у тебя изо лба повыскачат!" Змей поверил и за-

---

[95] При договоре с нечистой силой обычный способ нарушения договора — покаяние (ср. «Повесть о Савве Грудцыне»). Более сложный вариант — апокриф об Адаме. Известен текст (А. П. 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 діаволъ: „Даси ли ся рукописаніе <...> живый Богу, а мертвыя тебѣ" (ПОРЛ 1863, I: 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 прінде діаволъ: „Не дамъ тебѣ земли работати, понеже моя есть земля, а божія суть небеса и рай <...> Напиши мнѣ рукописаніе свое, да еси мой, тогда мою землю работай". Адамъ рече: „Чья есть земля, того семи 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 хощетъ на землю и родитися отъ дѣвы») и выкупит своей кровью землю и людей у дьявола (там же, 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 святыни, которой поручается его хранение. Договор же, не освященный авторитетом неконвенциональной власти веры, «крепости» не имеет. Поэтому слово, данное сатане (или его земным заменителям), н а д о н а р у ш и т ь.

> вязал платком свои глаза: „А ну, свисти!" Цыган взял дубину да как свистнет змея по башке <...> (Афанасьев 1981—1985, I: 264).

Игра словами, обнажающая условную природу знака и превращающая договор в обман, возможна в отношении к черту, змею, медведю, но немыслима в общении с Богом и миром святости. Известна поговорка Даниила Заточника: «Лжи бо, рече, мирови, а не Богу: Богу нелзъ солгати, ни вышним играти». Показательно, что «солгати» и «играти» приравниваются.

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 ми речеши: съльгалъ еси, аки песъ. Добра бо пса князи и бояре любят» (ПЛДР 1980, 394). Служба по договору — плохая служба. Еще Петр I будет с раздражением писать кн. Б. Шереметеву, которого он подозревает в тайной симпатии к старинным боярским правам:

> Сие подобно, когда слуга, видя тонущего господина, не хочет его избавить, дондеже справиться, написано ль то в его договоре, чтоб его из воды вынуть <...>» (Петр I 1887—1977, III: 265).

Слова эти можно сопоставить с письмом Курбатова Петру:

> Истинно желаю работать тебѣ, государю, безъ всякаго притворства, какъ Богу» (Соловьев 1893—1895, IV: стб. 5).

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 «госуда-

ревой 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 государственную, а также роль наемного войска князя, «воинников», психология княжеского двора делалась государственной психологией служилого люда. На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью:

> Не твоя б государская милость, и яз бы што за человек? (Иван Грозный 1951, 567), —

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 религиозно-государственная позиция ориентируется на символизм и практицизм. Парадоксальное сочетание этих двух последних качеств не должно удивлять.

Рыцарская культура ориентирована на знаковость. Для того, чтобы пробрести культурную ценность, вещь в этой системе должна сделаться знаком, то есть 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 япончицами, и кожухы начашя мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякыми узорочьи Половѣцкыми (Ироическая песнь... 1800, 11).

Образец рыцарского поведения дан в русской редакции поэмы о Дигенисе 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, ‖ Стратига вон зовы и сильныя его сыны, *дабы видели сестры своея 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 <...> (Кузьмина 1962, 149).

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 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 условий. Эффектность ценится выше, чем эффективность. Безнадежная попытка Игоря Святославовича с малой дружиной «поискать града Тмутаракани» вдохновляет автора «Слова» 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.

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, перенесения поведения в чисто практическую сферу.

Разница 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 (Соссюр 1977, 101).

Власть в перспективе символического сознания русского средневековья наделяется чертами святости и истины. 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 отдавать себя. 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 сдѣлано съ русской стороны, то ничего другого не будетъ, какъ только что я здѣсь пострадаю» (Соловьев 1893—1895, IV: стб. 42).

Можно было бы привести много аналогичных примеров. Существенно здесь то, что носитель конвенциональной психологии, сталкиваясь с необходимостью пожертвовать жизнью, рассматривал смерть как род[96] обмена жизни на славу: «Аще мужъ убьен есть на рати, то кое чюдо есть? — говорил своим воинам Данила Галицкий, — инии же и дома умирают без славы, си же *со славою умроша*» (курсив мой. — *Ю. Л.*; ПСРЛ 1853, II: 822). 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[97] — он просто предлагает им смерть по его приказу безо всяких условий: «Хто хощет смерть помышляти, тот не ходи со мною на бой» (Повесть о Дракуле 1964, 127).

Распространяя на государственность религиозное чувство, социальная психология этого типа требовала от

---

[96] В наполнении понятия «символ» мы идем за Соссюром, а не за Пирсом, который противопоставлял его «йкону». 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, 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. (Соловьев 1893—1895, IV: стб. 42.)

[97] Ср.: «Смерть на поле брани обычно называется «суд» (Мещерский 1958, 85).

общества как бы передачи всего семиозиса царю, который делался фигурой символической, как бы живой иконой[98].

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 подданных 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» позорную забаву, отвлекающую от государственных дел (за государем право на нее сохраняется, но именно как на забаву). Уже в повести „О побоище иже на Пианѣ» страсть нерадивых воевод к охоте противопоставляется государевой ратной службе.

> <...> ловы дѣюще, ѵтѣхѵ си творяще, мнящеся, аки дома (ПЛДР 1981а, 88).

Позже в том же духе писал Грозный Василию Грязному:

> <...> ино было не по объезному спати: ты чаял, что в объезд приехал с собаками за зайцы — ажно крымцы самого тебя в торок ввязали! (Иван Грозный 1961, 193).

И Грязной, который не оскорбился кличкой «страдника» (соглашаясь с царем, он отвечал:

> <...> ты государь аки бог — и мала и велика чини́шь (там же, 567),

тут обиделся и писал Грозному, что раны и увечия он получил не на охоте, а в бою, на государевой службе.

---

[98] Именно символическая, а не знаковая природа авторитета царской власти исключала для царя возможности игрового поведения. В этом отношении момент игры в поведении Грозного воспринимался и субъективно, и объективно как сатанизм.

XVIII век принес глубокие перемены во всей системе русской культуры. Однако новый этап общественной психологии и семиотики культуры был трансформацией предшествующего, а не полным с ним разрывом. Наиболее заметным на культурно-бытовой поверхности жизни было изменение официальной идеологии. Государственно-религиозная модель не исчезла, а подвергалась 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 столетия:

> 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 это 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? (Мандельштам 1964—1981, II: 277—278).

В поведении Петра I подчеркивалось, что он

> Рожденны к скипетру простер в работу руки
> (Ломоносов 1950—1983, VIII: 284).

Идеал царя-работника неоднократно повторялся от Симеона Полоцкого («Делати» из сборника «Ветроград многоцветный») до «Стансов» Пушкина. Однако перевер-

нутая система не только отличалась, но и сходствовала со своей исходной формой: петровская государственность не была воплощенным символом, т. к. сама представляла конечную истину и, не имея инстанции выше себя, не была ничьей представительницей и образом. Однако она, как и допетровская централизованная государственность, требовала в е р ы 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 Пуфендорфа и Гуго Гроция, своеобразно преломленная сквозь русскую традицию. Власть царя мыслится как данная от Бога и оправдывается ссылкой на апостола Павла (Посл. к Ефесянам, VI, 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 показует, то самое нам нужднейшее и богу приятное дело, его же чин требует, мой — мне, твой — тебе, и тако о прочиих. Царь ли сей, царствуй убо, наблюдая да в народе будет безпечалие, а во властех правосудие и како от неприятелей цело сохранити отечество. Сенатор ли еси, весь в том пребывай <...> И просто рещи, всяк разсуждай, чесого звание твое требует от тебе, и делом исполняй требование его (Феофан Прокопович 1961, 97).

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 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 на него права, свидетельствовало, что в сознании эпохи это была не внезаконная милость, а урегулированный и подтвержденный правилами обмен обязательствами между служилым человеком и властью.

Дух договорности, пронизывающий культуру XVIII в., заставлял переосмыслять (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, а 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 «На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений» (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 лиется;
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 достаток?

(Сумароков 1957, 190–191).

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. Акцентируются 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:

БЕЗПОКОЙСТВО <...> *Я терплю смертельное безпокойство.* Заключаетъ въ себѣ: я послѣдуя принятымъ правиламъ, даю должной видъ моей горячности.

ГОВОРИТЬ. <...> Естьли же красавица скажетъ съ пріятностью: *ты говоришь пустое,* то значитъ: хотя и хочу имѣть любовника, но опасаюсь обычной вамъ нескромности <...>. *Опомнись, кому ты говоришь или я етова непонимаю,* и протчимъ подобнымъ словамъ приписывается такое же знаменованіе.

МУЧЕНІЕ <...> *Я терплю несносное мученіе,* значитъ побольшой части: Я притворяюсь быть влюбленнымъ; но вы видѣвши часто театръ, думаете, что без мученья в любви не бываютъ;

> мнѣ должно въ вашу угодность набирать страстныя слова <...> (Любовный лексикон 1768, 11, 19, 41).

Такие же метатексты необходимы и для понимания языка мушек:

> Мушки <...> бархатная на искѣ сказываетъ *нездоровье*, тафтяная на лѣвой сторонѣ лба *гордость*, подъ нижней которой нибудь рѣсницей *слезы*, на верхней губѣ *поцѣлуй*, на нижней *склонность* и проч. Ключь сей азбуки, такъ какъ и министерской <министр — здесь: посол, дипломат. — *Ю. Л.*> не одинаковъ; его избираютъ и перемѣняютъ для безопасности сношеній своихъ по произволенію (Громов 1798, 134—135).

Получают развитие языки вееров. Распространение маскарадов вносит элемент релятивности даже в, казалось бы, данные природой оппозиции: мужчины одеваются в женское, женщины — в мужское. Ср. записку Екатерины II:

> „Il m'est, venu une idée fort 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 boutiques d'habits, de masques d'un côté et quatre boutiques d'habits, de masques de l'autre; d'un côte pour les hommes, de l'autre pour les dames <...> Aux boutiques avec les habits d'hommes il faut mettre l'étiquette en haut: „boutiques d'habillements pour les dames"; et aux boutique d'habits pour les dames <...> „pour less messieur"* (Екатерина II 1901—1907, XII: 659).

Следует иметь ввиду, 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.

---

* Мне пришла весьма забавная мысль: хорошо бы сделать бал в Эрмитаже <...> Дамы пусть придут в дезабилье и без корзин и огромных украшений на голове <...> А в зале надо поставить четыре лавки с одеждой и масками, с одной стороны для мужчин, с другой — для дам. На лавках для мужчин сделать вывеску: „Одежда для дам", а на лавках для дам <...> — „Для господ" (*с франц.*).

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 Слюняя из «Трумфа» 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 таковой. Вслед за Вольтером, просветители подвергли всесторонней критике «предрассудки вековые», 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. Однако, стремясь освободиться от знаков, Руссо свой социальный идеал строил на основе общественного договора, т. е. идеи эквивалентного обмена ценностями между людьми, что невозможно при уничтожении конвенциальности 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 века: их эмблемы не были средневековыми символами — это был условный тайный язык для посвя-

щенных, который на семиотической шкале располагался ближе к языку мушек, чем к средневековой символике.

Обе попытки вырваться за пределы языковой условности оказались тщетными: XVIII век закончился двумя грандиозными маскарадами: «римским» маскарадом в революционном Париже и рыцарским — при дворе Павла I.

Для соотношения договорного и недоговорного начал в русской культуре интересная судьба наследия Руссо в России. Известно, что влияние его идей здесь было исключительно глубоким и долговременным, значительно более длительным, чем во Франции. Однако гениальная парадоксальность идей «женевского гражданина» позволяла истолковывать их исключительно широко, в соответствии с внутренней динамикой русской культуры. В XVIII в. для русского читателя Руссо был автором рассуждения «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов», «Новой Элоизы» и «Эмиля», но, в наибольшей мере, трактата «Об общественном договоре». Влияние последнего было огромным. Идеи договорного происхождения общества лежали в основе всего политического мышления последней трети XVIII в. Гельвецианец Радищев, когда переходит к вопросам социологии и права, мгновенно становится руссоистом. На «Общественный договор» ссылается и человек, во всем противоположный Радищеву, аристократ и рационалист кн. М. Щербатов. Полемизируя с «Наказом»[99] Екатерины II, он писал:

> <...> говорит Руссо: понеже великие правители первоначально были избранны народами для утверждения их благополучия, то во учинении с сими избранными правителями договора между уступленных прав народ не мог свою естественную вольность уступить, яко вещь такую, без которой его благополучие никак соделаться не может; а если

[99] «Наказ» формально представлял собой инструкцию императрицы депутатам Комиссии по выработке нового уложения (1767г.), а фактически был широко разрекламирован декларацией идей просвещенной монархии. При составлении «Наказа» Екатерина широко использовала (по собственному выражению «обокрала») идеи просветителей, особенно Монтескье и Беккариа.

> бы, последует сей писатель, и нашелся такой неосторожный народ, которой бы свою естественную вольность уступил, то должно его почитать яко безумного, от которого никакой договор силы не имеет (Щербатов 1935, 23).

Это перевод, выполненный в обычной для Щербатова тяжеловесной манере, известного места из главы IV первой книги («О рабстве») из трактата Руссо:

> Dire qu'un homme se donne gratuitement, c'est, dire une chose absurde et inconcevable, un tel acte est illégitime et nul, par cela seul que celui qui le fait n'est pas dans son bon sens. Dire la même chose de tout un peuple, c'est supposer un peuple de fous: la folie ne fait pas droit*.

Показательно, что Щербатов настолько был уверен в том, что договор — единственная форма оправдания гражданского общества, что совершенно упустил важное для Руссо противопоставление идеи обмена правами между человеком и обществом и безумной, с его точки зрения, «бесплатной отдачи себя».

Для поколения декабристов Руссо еще связывался с идеей общественного договора, но к середине века произошла интересная трансформация. Так, например, Лев Толстой, на формирование взглядов которого Руссо оказал огромное влияние и который в молодости носил портрет Руссо на груди рядом с крестом, в старости вспоминал, что все сочинения женевского мыслителя, включая музыкальные труды, знал почти наизусть. Между тем, идеи «Общественного договора» в сознании Толстого не оставили заметного следа. Руссо для него, — протестант против цивилизации и автор педагогических идей неравенства; враг лжи во всех ее проявлениях, беспощадный автор «Исповеди». Так же, с другой стороны, страстный обличитель Руссо, нападавший на него с жаром, выявляющим ревнивую заинтересованность, Достоевский, неизменно имеет в виду «Исповедь». Идея договора глубоко

---

* Сказать, что человек вручает себя даром, — значит сказать вещь абсурдную и немыслимую, такой поступок незаконен и недействителен уже потому, что человек в здравом уме его не совершит. Сказать так о целом народе — значит представить безумный народ: безумие не составляет права (*с франц.*).

чужда самому строю мышления Достоевского, которому «бесплатная отдача» себя показалась бы не безумием, а нормой религиозного поведения.

Интересно, что поколение «нигилистов» 1860—1870-х гг., провозглашавших материализм и атеизм, отказавшись от «бесплатной отдачи себя» Истине, идущей от Бога, тотчас же нашло другой адрес, которому можно было бы бескорыстно вручить себя. Таким адресатом оказался обожествленный Народ. Не случайно Максим Горький называл литературу народников «священным писанием о мужике».

С другой стороны, в народном правосознании в России договор и обмен были тесно связаны с обманом, поскольку одной из договаривающихся сторон мыслился черт или его субституты: барин, «немец», клятва по отношению к которым никого не обязывает. Не случайно, фольклорное амплуа купца — плут. Можно было бы указать также на многочисленные жалобы иностранцев на обман со стороны русских купцов. Приведем лишь одну — высказывание Жозефа де Местра в письме к князю Петру Козловскому:

> Je ne sais quel esprit de mauvaise foi et de tromperie circule dans toutes les veines de l'État. Le vol de brigandage est plus rare chez vous qu'ailleurs parce que vous n'êtes pas moins doux que vaillants; mais le vol d'infidelité est en permanence. Achetez un diamant, il y a une paille; achetez une allumette, le soufre ó manque. — Cet esprit, parcourant du haut en bas les canaux de l'admimistration, fait des ravages immenses (Maistre 1851, 355)*.

Посещавшие Россию иностранцы склонны были обвинять русских купцов в неверности и лукавстве. Однако, парадоксально, причина заключалась в отношении к *договору как таковому*: случай обмана в отношении с «чу-

---

* Какой-то дух злонамеренности и обмана циркулирует во всех венах Государства. Разбой среди вас более редок, чем везде, поскольку вы так же кротки, как и храбры; но вероломство постоянно. Купите алмаз — он с пятном, купите спичку — она без серы. Этот дух, спускаясь вниз по каналам правления, производит бесчисленные опустошения (*с франц.*).

жим» (а договор мыслился как форма отношения именно с чужим) был как бы подразумеваемым условием. Обман здесь был сродни фольклорной хитрости героя-трикстера. Совершенно иным было народное отношение к связям внутри своей среды. Здесь обман почитался тяжким грехом, но и договора не требовалось — его заменяло *доверие*. Замечательна в этом отношении книга воспоминаний крепостного крестьянина первой половины XIX в. Н. Шипова. Это любопытная история жизни крепостного-миллионера, платящего своему барину помещику Салтыкову оброку свыше 5000 рубл. ассигнациями в год (см. Шипов 1933, 391)[100]. Шипов — человек неутомимой энергии и разнообразных дарований. Его рассказ вводит нас в мир крепостных, которые богаче своего помещика, ведут обширную торговлю, заводят фабрики. Но собственность их — собственность людей, лишенных права собственности и лишена какой бы то ни было правовой гарантии. Поэтому все — очень значительные — денежные операции основываются на доверии, а не на законных обеспечениях. Поскольку помещик может в любое время в с е отобрать («Кто знает? Все может случиться с крепостным рабом» — меланхолически замечает Шипов), то все обороты, иногда достигающие тысяч рублей, ведутся на основании личного доверия и скрытно. Конечно, и здесь случаются эпизоды обмана и нарушения доверия, но они строго осуждаются как аморальные.

Таким образом, мы можем наблюдать, как некоторое типологическое противопоставление, варьируясь на условиях среды и эпохи, сохраняет, однако, инвариантную основу. В результате, для того, чтобы понять реальное содержание историко-семиотической категории (в данном случае — понятия договора), ее следует перекрестно осветить и с типологической, и с исторической точек зрения.

---

[100] В аналогичных по географическому положению имениях А. Р. Воронцова в те же годы крестьяне в среднем платили 25—30 рублей ассигнациями оброку в год с души (Индова 1955, 88).

В самое последнее время предложенная нами оппозиция договора и вручения себя применительно к культуре Древней Руси была поставлена под сомнение известным исследователем русского средневековья Я. С. Лурье. Он пишет:

> Если наблюдение это имеет основание, то лишь в той мере, в какой оно относится к Владимиро-Суздальской Руси со второй половины XIII в. Для государственного строя одного из крупнейших государств древней Руси — Новгородской земли — характерна уже с XII в. именно договорность политического строя: ритуально скрепленный договор между вечем и городской администрацией, с одной стороны, и приглашаемыми в Новгород князьями — с другой (Лурье 1988, 27).

Я считаю это возражение лучшим подтверждением моей мысли. Конечно, торговая республика, член Ганзейского союза, где даже феодальная верхушка представляла собой городскую торговую аристократию, относилась к договору иначе, чем остальная Русь, и именно чем та Владимиро-Суздальская, из которой и выросло Московское царство. Конечно, речь идет лишь о типологических тенденциях, которые всегда, пользуясь выражением Гегеля, «реализуются через нереализацию» и указывают на тенденцию, а не на все сто процентов фактов. Без элементов договорности никакое общество стоять не может. Но речь идет о другом: как это общество оценивает ту или иную категорию, какое место оно уделяет ей в иерархии своих ценностей.

ВОЗМОЖНА ЛИ ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА И В ЧЕМ ЕЕ ФУНКЦИЯ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ?

Мы рассмотрели трудности, которые встают на пути исторической науки, стремящейся к своей исконной цели: восстановить «как оно на самом деле было». Естественно возникает вопрос: а возможна ли история как наука, или она представляет какой-то совсем иной вид знания? Вопрос этот, как известно, не нов. Достаточно вспомнить сомнения, которые на этот счет терзали Бенедетто Кроче.

Позволим себе утверждение, что трудности, перед которыми встает историческая наука, своеобразны, но не уникальны. Своеобразны, т. к. это трудности именно исторической науки; не уникальны, т. к. они модифицируют некоторые общенаучные методологические проблемы современного этапа. В разных областях науки актуализируется одна и та же проблема — проблема языка, взаимодействия метаязыка описания и описываемого объекта. Из наивного мира, в котором привычным способам восприятия и обобщения его данных приписывалась достоверность, а проблема позиции описывающего по отношению к описываемому миру мало кого волновала, из мира, в котором ученый рассматривал действительность «с позиции истины», наука перешла в мир относительности. Вопросы языка стали касаться всех наук. По сути, дело здесь в следующем: наука, в том виде, в каком она сложилась после Ренессанса, положив в основание идеи Декарта и Ньютона, исходила из того, что ученый является внешним наблюдателем, смотрит на свой объект извне и поэтому обладает абсолютным «объективным» знанием. Современная наука в разных своих сферах — от ядерной физики до лингвистики — видит ученого внутри описываемого им мира и частью этого мира. Но объект и наблюдатель, как правило, описываются разными языками.

Следовательно, возникает *проблема перевода* как универсальная научная задача. Когда Платон определил мысль как «диалог души с самим собой», то он исходил из представления, что разговор ведется на одном языке. Вот как сформулировал эту проблему, применительно к физике, В. Гейзенберг:

> <...> квантовая механика выдвинула еще более серьезные требования. Пришлось вообще отказаться от объективного — в ньютоновском смысле описания природы, когда основным характеристикам системы, таким, как место, скорость, энергия, приписываются определенные значения, и предпочесть ему описание ситуаций наблюдения, для которых могут быть определены только вероятности тех или иных результатов. Сами слова, применявшиеся при описании явлений атомарного уровня, оказывались, таким образом, проблематичными. Можно было говорить о волнах или частицах, помня одновременно, что речь при этом идет вовсе не о дуалистическом, но о вполне едином описании явлений. *Смысл старых слов в какой-то мере утратил четкость*[101] <курсив мой. — *Ю. Л.*>.

Историческая наука также переживает это период. И как и в других областях знания, он закономерно порождает шоковое состояние. Как всегда, на рубеже великих эпох вновь возникает старый вопрос: «Что есть истина?» Переход от наивной веры в «абсолютную точку зрения» к исторической семиотике ставит проблему перевода языка источника на язык исследователя. Смысл этой проблемы нам сделается ясен, если мы сопоставим ее с наиболее полными итогами предшествующего развития методологии исторического знания. Сошлемся на книгу Р. Дж. Коллингвуда «Идея истории». Проанализировав трудности, которые возникают при исторической интерпретации фактов, автор предлагает историку полностью идентифицировать свое сознание с историческим лицом:

---

[101] Ср. также слова Гейзенберга: «Предельно обобщая, можно, пожалуй, сказать, что изменение структуры мышления внешне проявляется в том, что слова приобретают иное значение, чем они имели раньше, и задаются иные, чем прежде вопросы» (Гейзенберг 1987, 191–193).

> Так, историк политики или военного дела, сталкиваясь с описанием определенных действий Юлия Цезаря, пытается понять их, т. е. определить, какие мысли в сознании Цезаря заставили его осуществить эти действия. Это предполагает мысленный перенос самого себя в ситуацию, в которой находился Цезарь, и воспроизведение в своем мышлении того, что Цезарь думал об этой ситуации и о возможных способах ее разрешения (Коллингвуд 1980, 205).

На этой мысли Коллингвуд настаивает, неоднократно к ней возвращаясь. Далее он пишет:

> Предположим, например, что он <историк. — *Ю. Л.*> читает Кодекс Феодосия и перед ним — эдикт императора. Простое чтение слов и возможность их перевести еще не равносильны пониманию их исторического значения. Чтобы оценить его, историк должен представить себе ситуацию, которую пытался разрешить император, и представить, какой она казалась императору. Затем он обязан поставить себя на место императора и решить, как следовало вести себя в подобных обстоятельствах. Он должен установить возможные альтернативные способы разрешения данной ситуации и причины выбора одного из них. Таким образом, историку нужно в самом себе воспроизвести весь процесс принятия решения по этому вопросу. Таким путем он воспроизводит в своем сознании опыт императора, и только в той мере, в какой ему это удастся, он получит историческое, а не просто филологическое значение значения эдикта (там же, 269).

За этими рассуждениями стоит убеждение в том, что семиотический (и, следовательно, психологический) мир англичанина XX века и Цезаря или Феодосия идентичен и что, для перевоплощения в Цезаря или Феодосия, достаточно воображения и интуиции, изощренной работой над источниками. Конечно, эти качества могут много помочь историку, но не могут заслонить того факта, что понятия «ситуация» и ее «решение» могут далеко расходиться у историка и его героя. Что естественное решение человека оной эпохи может, даже как абстрактная возможность, не укладываться в сознание другого века, что понятие «альтернативных методов» может возникнуть лишь как *результат* описания «мира Феодосия», а не вытекать из «естественного» для исследователя его психологического опыта, что это не исходная аксиома, а ре-

зультат научного пути. Рассуждение Коллингвуда находится в пределах здравого смысла, этого истинного демиурга постдекартовского мира, в центре которого находилась «истина, ясная как солнце». Декарт выражал эту веру в здравый смысл в части второй своего «Рассуждения о методе»:

> <...> книжные науки, по крайней мере те, положения которых лишь вероятны и лишены практических доказательств, науки, которые сложились и развились постепенно из мнений разных лиц, отнюдь не столь близки к истине, как простые суждения, естественно складывающиеся у человека со здравым смыслом <...> (Декарт 1950, 268)[102].

Коллингвуд предполагает снять антиномию между «миром Феодосия» и «миром историка» путем их полной идентификации. Путь семиотики противоположен: он подразумевает предельное обнажение различий в их структурах, описание этих различий и трактовку понимания как *перевода* с одного языка на другой. Не устранение исследователя из исследования (что практически и невозможно), а осознание его присутствия и максимальный учет того, как это должно сказаться на описании. Поэтому, в такой мере, в какой инструмент семиотического исследования есть перевод, инструментом историко-культурного изучения должна стать типология с обязательным учетом историка и того, к какому типу культуры принадлежит он сам.

Примером характерной ошибки может служить следующий: Леви-Брюль в одной из своих работ сообщает о кафре, которому миссионер предложил послать сына в миссионерскую школу. Желая уклониться от прямого отказа, кафр ответил миссионеру: «Я об этом увижу во сне». Леви-Брюль замечает, что перед нами ситуация, в которой каждый европеец ответил бы: «Я об этом поду-

---

[102] Ср. в первой части того же трактата утверждение, что в непосредственном следовании опыту и здравому смыслу можно «<...> встретить гораздо более истины, чем в бесполезных спекуляциях кабинетного учёного, не имеющих иных последствий, кроме суетного тщеславия, которое тем сильнее, чем больше такой учёный удаляется от здравого смысла <...>» (там же, 265).

маю» и заключает, что сон у кафра выполняет такую же функцию, какую «у нас» выполняет мышление. На самом деле, слова кафра, видимо, надо перевести как «я об этом посоветуюсь», т. к. речь идет о получении предзнаменования во сне, о той самой дивинации, которая есть естественное следствие желания получить наиболее авторитетную информацию и которая ничем не отличается от фразы европейца: «Я об этом посоветуюсь с моим юристом, или с моим врачом, или с моим компьютером». Если снять некоторый легкий оттенок европейского высокомерия, то в остатке будет достаточно широко распространенное и отнюдь не являющееся монополией «пра-логического мышления» стремление, на которое указывал еще Кант, противопоставляя «просвещение» и «несовершеннолетие» (см. Кант 1963—1966, VI: 27).

Историк и история находятся внутри единого пространства человеческой культуры, но они в принципе говорят на разных языках и отношения их асимметричны. Из этого вытекает еще одна функция истории в культуре. Историю часто называют памятью человечества, но редко задумываются над этой формулировкой. Если функция истории, — все в той же попытке «представить прошлое, как оно было на самом деле» (формула старая, но по сути выражающая стремление каждого историка), то память — инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое. И иначе: содержание памяти составляет прошлое, но без нее невозможно мышление «теперь» и «здесь», это — глубинная основа актуального процесса сознания. И если история есть память культуры, то это означает, что она не только след прошлого, но и активный механизм настоящего.

Если нужно представить способность памяти в виде некоторой метафоры, то, пожалуй, наименее подходящим здесь будет образ библиотеки, на полках которой расставлены книги, или даже компьютер, в память которого заложены некоторые данные, сколь бы большим число их ни было. Память скорее всего можно себе представить

как генератор, воспроизводящий прошлое заново, способность в результате некоторых импульсов включать генерирование мыслимой реальности, переносимой сознанием в прошлое. Способность эта есть часть общего процесса мышления и неотделима от него.

Взаимоотношение памяти культуры и ее саморефлексии строится как постоянный диалог: некоторые тексты из хронологически более ранних пластов вносятся в культуру, взаимодействуя с ее современными механизмами, генерируют *образ* исторического прошлого, который переносится культурой в прошлое и уже как равноправный участник диалога воздействует на настоящее. Но в свете трансформированного настоящего и прошлое меняет свой облик. Процесс этот не протекает в пустоте: оба участника диалога являются партнерами и в других коллизиях, оба они открыты для вторжения извне новых текстов, а тексты, как нам уже приходилось подчеркивать, всегда таят в себе возможности все новых интерпретаций. Кроме того, этот образ исторического прошлого не антинаучен, хотя и не научен. Он существует рядом с научным образом прошлого как другая реальность и взаимодействует с ним тоже на диалогической основе.

Подобно тому как различные прогнозы будущего составляют неизбежную часть универсума культуры, она не может обойтись без «прогнозов прошлого».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Индивидуальный человеческий интеллектуальный аппарат — не монополист на работу мысли. Семиотические системы, каждая в отдельности и все они в интегрирующем единстве семиосферы, синхронно и всей глубиной исторической памяти, осуществляют интеллектуальные операции, хранят, перерабатывают и увеличивают объем информации. Мысль — внутри нас, но и мы — внутри мысли, подобно тому как язык — нечто порождаемое нашим сознанием и прямо зависящее от механизмов мозга, но и мы — внутри языка. И если бы мы не были погружены в язык, наш мозг не мог бы его генерировать (и обратно: если бы наш мозг не был способен генерировать язык, мы не могли бы быть в него погружены). Так же и мысль — и нечто рождаемое человеческим мозгом и окружающая нас сфера, вне которой интеллектуальное генерирование было бы невозможно. Наконец пространственный образ мира находится и внутри и вне нас.

Мы и часть и подобие огромного интеллектуального механизма. Отсюда значительные трудности, но и огромная важность исследований этого типа. И все более ясно выступающий синтетизм: изучаем ли мы структуру художественного текста, работу функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, проблемы устной речи или общения глухонемых, рекламы в современном мире или системы религиозных представлений архаических культур — мы познаем разные механизмы единой интеллектуальной жизни человечества. Мы находимся внутри нее, но и она — вся — находится внутри нас. Являясь одновременно и «матрешкой», и участником бесконечного числа диалогов, и подобием *всего* и «другим» для других и для самого себя, мы — и планета в интеллектуальной галактике, и образ ее универсума.

Настоящая книга — попытка постановки вопроса. Создание всеобщей и исторической семиотики культуры было бы ответом.

ЛИТЕРАТУРА

Аввакум 1934: *Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения.* Редакция, вступительная статья и комментарии Н. К. Гудзия. [Москва].

Августин 1905—1915: *Творения Блаженного Августина Епископа Иппонийского*: [*В 11-ти ч.*]. [Перевод с латинского]. Издание 2-е. Киев. Ч. 4.

Александров А. Д. 1956: Абстрактные пространства. *Математика, ее содержание, методы и значение*: *В 3-х т.* Москва. Т. I.

Алексеев В. М. 1951: Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании. *Сборник статей памяти академика Льва Владимировича Щербы (1880—1944).* Редколлегия: Б. А. Ларин и др. Ленинград.

Алексеев П. 1818—1819: *Церковный словарь, или Истолкование Славенских, также маловразумительных, древних и иноязычных речений...*: [*В 5-ти ч.*]. Издание 4-е. С.-Петербург. Ч. 4.

Андрей Белый 1931: *На рубеже двух столетий. Воспоминания.* Издание 2-е. Москва—Ленинград.

Асеев Н. 1963—1964: *Собрание сочинений*: *В 5-ти т.* Москва. Т. I.

Афанасьев 1981—1985: *Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3-х т.* Издание подготовили Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. Москва. Т. I.

Баратынский [Е.] 1936: *Полное собрание стихотворений*: [*В 2-х т.*]. Редакция и комментарии Е. Купреяновой и И. Медведевой. Ленинград. Т. I.

Барсуков Н. 1887: *Заметки о А. С. Пушкине.* Русский архив. Кн. III. № 12.

Баршт К., Тороп П. 1983: Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия. *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып. 635. (Труды по знаковым системам. [Т.] XVI).

Бахтин М. 1963: *Проблемы поэтики Достоевского.* Москва.

Бенвенист Э. 1974: *Общая лингвистика.* Перевод с французского. Под редакцией, с вступительной статьей и комментариями Ю. С. Степанова. Москва.

Блок А. 1960—1963: *Собрание сочинений: В 8-ми т.* Москва — Ленинград. Т. III, VI.

Блок М. 1986: *Апология истории, или ремесло историка.* Перевод с французского Е. М. Лысенко. Примечания и статья А. Я. Гуревича. Издание 2-е дополненное. Москва.

Булгаков М. А. 1989—1990: *Собрание сочинений: В 5-ти т.* Москва. Т. I, IV, V.

Бычков В. В. 1977: *Византийская эстетика. Теоретические проблемы.* Москва.

[Вакенродер В. Г.] 1826: *Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком.* Перевод с немецкого В. П. Титова, С. П. Шевырева и Н. А. Мельгунова. Москва.

Вакенродер В. Г. 1980а: О двух удивительных языках и их таинственной силе. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков.* Перевод с немецкого. Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция А. С. Дмитриева. Москва.

Вакенродер В. Г. 1980б: Хвала нашему достопочтенному предку Альбрехту Дюреру, вознесенная отшельником — любителем искусств. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков.* Перевод с немецкого. Собрание текстов, вступительная статья и общая редакция А. С. Дмитриева. Москва.

[Вакербарт А. И. Л.] 1809: *Сравнение Петра Великого с Карлом Великим.* Перевел с немецкого Яков Лизогуб. С.-Петербург.

Вернадский В. И. 1954—1960: *Избранные сочинения: В 6-ти т.* Москва. Т. V.

Вернадский В. И. 1965: *Химическое строение биосферы Земли и ее окружения.* Ответственный редактор В. И. Баранов. Москва.

Вернадский В. И. 1975—1977: *Размышления натуралиста: В 2-х кн.* Составители М. С. Бастракова, В. С. Неополетанская, Н. В. Филиппова. Москва. Кн. II.

Вернадский В. И. 1988: Заметки философского характера разных лет. Публикация и комментарий В. М. Федорова. Москва. Том XV.

Виноградова 1965—1984: *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»:* [*В 6-ти вып.*]. Составитель В. Л. Виноградова. Москва — Ленинград. Вып. 2.

Винский [1914]: *Мое время. Записки Г. С. Винского.* Редакция и вступительная статья П. Е. Щеголева. С.-Петербург.

Выготский Л. С. 1934: *Мышление и речь. Психологические исследования.* Под редакцией и со вступительной статьей В. Колбановского. Москва — Ленинград.

Выготский Л. С. 1982—1984: *Собрание сочинений: В 6-ти т.* Москва. Т. I.

Вяземский П. 1929: *Старая записная книжка.* Редакция и примечания Л. Гинзбург. Ленинград.

Гаспари А. 1895—1897: *История итальянской литературы: В 2-х т.* Перевод К. Бальмонта. Москва. Т. I.

Гаспаров Б. М. 1975: Принципы синтагматического описания уровня предложения. *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып. 347.

Гаспаров Б. М. 1976: Современные проблемы лингвистики текста. *Linguistica.* Тарту. [Т.] VII.

Гегель 1929—1959: *Сочинения*: [*В 15 т.*]. Под редакцией А. Деборина и Д. Рязанова. Москва — Ленинград. Т. VIII.

Гейзенберг В. 1987: *Шаги за горизонт.* Перевод с немецкого. Общая редакция Н. Ф. Овчинникова. Москва.

Гёте 1975—1980: *Собрание сочинений: В 10-ти т.* Москва. Т. II.

Гоголь Н. В. 1937—1952: *Полное собрание сочинений: В 14-ти т.* [Москва]. Т. I.

Грабарь-Пассек М. 1966: *Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе.* Москва.

Гр[омов] Гл. 1798: *Любовь, книжка золотая.* С.-Петербург.

Гудзий Н. К. 1914: К истории легенды о папе Григории. *Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук.* Т. XIX. Кн. 4.

Гудзий Н. К. 1915: К легендам об Иуде-предателе и Андрее Критском. *Русский филологический вестник.* Т. LXXIII.

Гуковский Г. А. 1957: *Пушкин и проблемы реалистического стиля.* Москва.

Давыдов 1822: *Опыт теории партизанского действия. Сочинение Дениса Давыдова.* Издание 2-е. Москва.

Данилова И. 1975: *От средних веков к возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто.* Москва.

Данте Алигьери 1967: *Божественная комедия.* Перевод с итальянского М. Лозинского. Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. Москва.

Данте Алигьери 1968: *Малые произведения.* Перевод с итальянского. Издание подготовил И. Н. Голенищев-Кутузов. Москва.

Декарт Р. 1950: *Избранные произведения. К трехсотлетию со дня смерти (1650—1950).* Перевод с французского и латинского. Редакция и вступительная статья В. В. Соколова. Москва.

Дельвиг А. А. 1959: *Полное собрание стихотворений.* Вступительная статья, подготовка текста и примечания Б. В. Томашевского. Ленинград.

Дельвиг 1930: *Полвека русской жизни: Воспоминания А. И. Дельвига 1820—1870: В 2-х т.* Редакция С. Я. Штрайха. Москва — Ленинград. Т. I.

Демократическая поэзия... 1962: *Демократическая поэзия XVII века.* Подготовка текста и примечания В. П. Адриановой-Перетц. Москва — Ленинград.

Державин Г. Р. 1957: *Стихотворения.* Подготовка текста и общая редакция Д. Д. Благого. Примечания В. А. Западова. Ленинград.

Диккенс Ч. 1957—1963: *Собрание сочинений: В 30-ти т.* Москва. Т. XXII.

Дмитриев 1865: *Стихотворения Михайла Александровича Дмитриева: [В 2-х ч.].* Москва. Ч. 1.

Достоевский 1964: *Достоевский в воспоминаниях современников: В 2-х т.* Составитель А. Долинин. Москва. Т. II.

Достоевский 1965: *Литературное наследство: Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи.* Публикация и комментарии А. Долинина. Т. LXXVII.

Достоевский Ф. М. 1972—1990: *Полное собрание сочинений: В 30-ти т.* Ленинград. Т. V, VII, VIII, IX, X, XXI, XXIX (1).

Дыренкова Н. П. 1930: Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен. *Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого АН СССР.* Ленинград. Т. IX.

Дюмезиль Ж. 1976: *Осетинский эпос и мифология.* Перевод с французского. Под редакцией В. И. Абаева. Москва.

Екатерина II 1901—1907: *Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина:* [*I—V, VII—XII*]. С.-Петербург. Т. XII.

Ершов П. П. 1961: *Конек-горбунок. Стихотворения.* Вступительная статья, подготовка текста и примечания М. К. Азадовского. Ленинград.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1967: Структурная поэтика — порождающая поэтика. *Вопросы литературы.* № 1.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1976: *Математика и искусство: Поэтика выразительности.* Москва.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. 1980: Поэтика выразительности: Сборник статей. *Wiener slawistischer Almanach.* Bd. II.

[Иван Грозный 1951]: *Послания Ивана Грозного:* [Текст и перевод]. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. Перевод и комментарии Я. С. Лурье. Москва — Ленинград.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. 1965: *Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период.* Москва.

Ироическая песнь... 1800: Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгород-Северского Игоря Святославовича... Москва. *Слово о полку Игореве.* Ленинград, 1952.

Индова Е. И. 1955: *Крепостное хозяйство в начале XIX века. По материалам вотчинного архива Воронцовых.* Москва.

Камю А. 1988: *Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе.* Перевод с французского, составление С. Великовского. Москва.

Кант И. 1963—1966: *Сочинения*: *В 6-ти т.* Москва. Т. VI.

Карамзин 1862: *Неизданные сочинения и переписка Николая Михайловича Карамзина.* С.-Петербург. Ч. 1.

Кардини Ф. 1987: *Истоки средневекового рыцарства.* Сокращенный перевод с итальянского В. П. Гайдука. Общая редакция В. И. Уколовой, Л. А. Котельникова. Москва.

Кашталева К. С. 1930: «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник. *Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее Академии наук Союза Советских социалистических республик.* Ленинград. Т. V.

Кирсанов С. 1966: Поэзия и палиндромон. *Наука и жизнь.* № 7.

Коллингвуд Р. Дж. 1980: *Идея истории. Автобиография.* Перевод с английского и комментарии Ю. А. Асеева. Москва.

Конрад Н. И. 1974: *Избранные труды. История.* Составитель Н. И. Фельдман-Конрад. Москва.

Коран 1963: *Коран.* Перевод и комментарии И. Ю. Крачковского. Москва.

Кузьмина В. Д.: 1962. *Девгениево деяние* (*Деяние прежних времен храбрых человек*). Москва.

Кюхельбекер 1929: *Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10—40 годов XIX века.* Редакция, введение и примечания В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. Ленинград.

Лафатер И. К. 1987: Переписка Карамзина с Лафатером. 1786–1790. [Перевод с французского Ф. Вальдмана, Я. Грота, Ю. Лотмана]. Н. М. Карамзин. *Письма русского путешественника.* Издание подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Ленинград.

Лермонтов М. Ю. 1954—1957: *Сочинения: В 6-ти т.* Редакторы издания Н. Ф. Бельчиков, Б. П. Городецкий, Б. В. Томашевский. Москва – Ленинград. Т. II.

Лихачев Д. С. 1967: *Поэтика древнерусской литературы.* Ленинград.

Лихтенберг 1955: Из письма немецкого литератора Г. Х. Лихтенберга критику Бойе от 1 и 10 октября 1775 г. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра:* [*В 2-х т.*]. Составление и редакция С. Мокульского. Москва. Т. II.

Ломоносов М. В. 1950—1983: *Полное собрание сочинений: В 10-ти т.* Москва — Ленинград. Т. VIII.

Лотман Ю. М. 1966: О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах. *Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966 г.* Ответственный редактор Ю. Лотман. Тарту.

Лотман Ю. М. 1970: *Структура художественного текста.* Москва.

Лотман Ю. М. 1970–1973: *Статьи по типологии культуры. Материалы к курсу теории литературы:* [*В 2-х вып.*]. Тарту. Вып. 2.

Лотман Ю. М. 1983: Три заметки к проблеме «Пушкин и французская культура». *Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов.* Ответственный редактор Л. С. Сидяков. Рига.

Лотман Ю. М. 1992—1993: *Избранные статьи: в 3-х т.* Таллинн. Т. I.

Лотман Ю. М., Успенский Б. А. 1982: Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. *Художественный язык средневековья.* Ответственный редактор В. А. Карпушин. Москва.

Лурье Я. С. 1932: Дом в лесу. *Язык и литература.* Т. VIII.

Лурье Я. С. 1988: *Русские современники Возрождения. Книгописец Ефросин, дьяк Федор Курицын.* Ленинград.

Львов 1804: Путешествие от Петербурга до Белоозерска Павла Львова. *Северный вестник.* Ч. IV. № 11.

Любовный лексикон 1768: *Любовный лексикон.* Переведен с французского [А. В. Храповицким]. С-Петербург.

Майков В. 1966: *Избранные произведения.* Подготовка текста и примечания А. В. Западова. Москва – Ленинград.

Мандельштам О. Э. 1964–1981: *Собрание сочинений: В 3-х т.* [*Т. 4 – дополнительный*]. Под редакцией проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон – Нью-Йорк – Париж. Т. I, II.

Менендес Пидаль Р. 1961: *Избранные произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения.* Перевод с испанского Н. Д. Арутюновой и др. Составители К. В. Цуринов и Ф. В. Кельин. Москва.

Мещерский Н. А. 1958: *История иудейской войны Иосифа Флавия в древнерусском переводе.* Москва — Ленинград.

Неклюдов С. Ю. 1966: 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 августа 1966 г.* Ответственный редактор Ю. Лотман. Тарту.

Некрасов Н. А. 1981—1985: *Полное собрание сочинений и писем: В 15-ти т.* Ленинград. Т. I, IV.

Никитенко А. В. 1955—1956: *Дневник: В 3-х т.* Подготовка текста, вступительная статья и примечания И. Я. Айзенштока. Москва. Т. I.

Нордштейн 1905: Выписки из тетрадей инженера Нордштейна. *Русский архив.* Кн. III. № 10.

Одоевский В. Ф. 1975: *Русские ночи.* Издание подготовили Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медовой. Ленинград.

Одоевский В. Ф. 1981: *Сочинения: В 2-х т.* Составление и комментарии В. И. Сахарова. Москва. Т. II.

Островский А. Н. 1949—1953: *Полное собрание сочинений:* [*В 16 т.*]. Москва. Т. II.

Падучева Е. В. 1965: О структуре абзаца. *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып 181. (Труды по знаковым системам. [Т.] II).

Панкратова И. Л., Хализев В. Е. 1982: Целостность произведения в контексте типологических сопоставле-

ний. Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина. *Типологический анализ литературного произведения: Сборник научных трудов.* Ответственный редактор Н. Д. Тамарченко. Кемерово.

Пастернак Б. 1989–1993: *Собрание сочинений: В 5-ти т.* Москва. Т. I.

Пахомов 1948: Живописное наследство Лермонтова. Исследование Н. Пахомова. *Литературное наследство: М. Ю. Лермонтов:* [*В 2-х ч.*]. Москва. Т. XLV—XLVI. Ч. 2.

Перетц В. 1895: Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах. *Сборник историко-филологического общества при Харьковском университете.*

[Петр I] 1717: *Юности честное зерцало или показание к житейскому обхождению.* С.-Петербург.

Петр I 1887–1977: *Письма и бумаги Петра Великого:* [*В 12 т.*]. С.-Петербург (Ленинград) — Москва. Т. III.

Пильняк Б. 1927: *Голый год.* Москва—Ленинград.

Пирогов 1887: *Сочинения Н. И. Пирогова:* [*В 2-х томах*]. С.-Петербург. Т. I.

Платон 1968—1972: *Сочинения: В 3-х т.* [Перевод с древнегреческого]. Под общей редакцией А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Москва. Т. II.

ПЛДР 1978: *Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI — начало XII века.* Составление и общая редакция Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Москва.

ПЛДР 1980: *Памятники литературы Древней Руси: XII век.* Составление и общая редакция Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Москва.

ПЛДР 1981а: *Памятники литературы Древней Руси: XIII век.* Составление и общая редакция Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Москва.

ПЛДР 1981б: *Памятники литературы Древней Руси: XIV–середина XV века.* Составление и общая редакция Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. Москва.

Повесть о Дракуле 1964: *Повесть о Дракуле.* Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. Москва — Ленинград.

Попов А. 1869: *Обзор хронографов русской редакции.* Москва.

ПОРЛ 1863: *Памятники отреченной русской литературы: [В 2-х т.].* Собраны и изданы Николаем Тихонравовым. С.-Петербург.

Постников М. М., А. Т. Фоменко А. Т. 1980: *Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории: Предварительная публикация.* Москва.

Пригожин И., И. Стенгерс И. 1986: *Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой.* Перевод с английского Ю. А. Данилова. Москва.

Пропп В. Я. 1986: *Исторические корни волшебной сказки.* Издание 2-е. Ленинград.

ПСРЛ 1853: *Полное собрание русских летописей.* С.-Петербургъ. Т. VI.

ПСРЛ 1962: *Полное собрание русских летописей.* Под редакцией Е. Ф. Карского. Москва. (Воспроизведение текста изданий 1926–1928 гг.).

ПСтРЛ 1860—1862: *Памятники старинной русской литературы: Сказания, легенды, повести, сказки и притчи: [В 4-х вып].* Под редакцией Н. Костомарова. С.-Петербург. Вып. III.

Пуанкаре А. 1983: *О науке.* Перевод с французского. Под редакцией Л. С. Понтрягина. Москва.

Пумпянский Л. 1941: Стиховая речь Лермонтова. *Литературное наследство: Ю. Лермонтов.* Т. XLIII.

Пушкин 1923: Дневник А. С. Пушкина (1833—1835 гг.). Под редакцией и с объяснительными примечаниями Б. Л. Модзалевскаго. *Труды Государственного Румянцевского музея.* Вып. 1.

Пушкин 1935: *Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты.* Подготовили к печати и комментировали М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. Москва — Ленинград.

Пушкин 1937—1949: *Полное собрание сочинений: В 16-ти т.* [Москва]. Т. II, III, IV, VI, VII, VIII, XI, XII, XIV.

Пушкин 1962: *Пушкин и его время: Исследования и материалы.* Ответственный редактор М. М. Калаушин. Ленинград. Вып. 1.

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

Розенблюм Л. М. 1965: Творческая лаборатория Достоевского-романиста. *Литературное наследство: Достоевский в работе над романом «Подросток»: Творческие рукописи.* Москва. Т. LXXVII.

Розенблюм Л. М. 1981: *Творческие дневники Достоевского.* Москва.

Романовский 1837: Петербург с адмиралтейской башни. (К***). *Современник: литературный журнал А. С. Пушкина, изданный по смерти его.* Т. V.

Рондо 1874: *Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Иоанновны.* Перевод с английского [Е. П. Карновича]. Редакция, издание и примечания С. Н. Шубинского. С.-Петербург. (Записки иностранцев о России в XVIII столетии. Т. I.)

Салтыков-Щедрин 1933—1941: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). *Полное собрание сочинений:* [*В 20-ти т.*]. Ленинград. Т. XIV.

[Селиванов И. В.] 1868: *Воспоминания прошедшего. Были, рассказы, портреты, очерки и проч. автора провинциальных воспоминаний:* [*В 2-х вып.*]. Москва. Вып. 2.

Симеон Полоцкий 1953: *Избранные сочинения.* Подготовка текста, статья и комментарии И. П. Еремина. Москва — Ленинград.

Сказания о бедняке Христове 1911: Сказания о бедняке Христове. *Книга о Франциске Ассизском.* Москва.

Слонимский А. 1922: «Вдруг» у Достоевского. *Книга и революция.* № 8.

Соллогуб В. А. 1931: *Воспоминания.* Редакция, предисловие и примечания С. П. Шестерикова. Москва — Ленинград.

Соловьев [1893—1895]: *История России с древнейших времен: Сочинение Сергея Михайловича Соловьева*: [*В 6-ти кн.*]. С.-Петербург. Кн. III, IV.

Соссюр Ф. 1977: *Труды по языкознанию*. Перевод с французского под редакцией А. А. Холодовича. Москва.

Срезневский 1893—1903: *Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам*: [*В 3-х т.*]. Труд И. И. Срезневского. С.-Петербург. Т. I.

Стеблин-Каменский М. И. 1976: «Саги об исландцах» и «Сага о Греттире». *Сага о Греттире*. Новосибирск.

Стендаль 1959: *Собрание сочинений*: *В 15-ти т.* Перевод с французского. Москва. Т. XIII.

Структурно-типологические исследования 1962: *Структурно-типологические исследования*. Ответственный редактор Т. Н. Молошная. Москва.

Сумароков А. П. 1957: *Избранные произведения*. Вступительная статья, подготовка текста и примечания П. Н. Беркова. Ленинград.

Тарабукин Н. 1973: Смысловое значение диагональной композиции в живописи. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 308. (Труды по знаковым системам. [Т.] VI).

[Титов В. П. 1912—1913]: [Письмо А. В. Головину от 29 августа 1879 г.]. Барон А. И. Дельвиг. *Мои воспоминания*: [*В 4-х т.*]. [Москва]. Т. I.

Толстой А. К. 1984: *Полное собрание стихотворений*: *В 2-х т.* Составление, подготовка текста и примечания Е. И. Прохорова. Ленинград. Т. I.

Толстой Л. Н. 1978—1985: *Собрание сочинений*: *В 22-х т.* Москва. Т. XI.

Томашевский Б. В. 1959: *Писатель и книга*: *Очерк текстологии*. Москва.

Трофимова М. К. 1979: *Историко-философские вопросы гностицизма*: (*Наг-Хаммари, II, сочинения 2, 3, 6, 7*). Москва.

Тургенев И. С. 1978—1986: *Полное собрание сочинений и писем*: *В 30-ти т.* Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва. Т. IV.

Тургенев И. С. 1929: Встреча моя с В. Г. Белинским. (Письма к А. Н. Островскому). *Белинский в воспоминаниях современников*. Ленинград.

Тэрнер В. 1983: *Символ и ритуал*. Перевод с английского. Москва.

Тютчев Ф. И. 1965—1966: *Лирика: [В 2-х т.]*. Издание подготовил К. В. Пигарев. Москва. Т. I.

Успенский Б. А. 1970а: К исследованию языка живописи. Л. Ф. Жегин. *Язык живописного произведения: Условность древнего искусства*. Москва.

Успенский Б. А. 1970б: *Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы*. Москва.

Успенский Б. А. 1985: *Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни*. Москва.

Успенский Б. А. 1987: *История русского литературного языка (XI—XVII вв.)*. München.

Успенский Б. А. 1988: История и семиотика: Восприятие времени как семиотическая проблема: Статья первая. *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 831. (Труды по знаковым системам. [Т.] XXII).

Успенский Б. А. 1989: История и семиотика: Восприятие времени как семиотическая проблема: Статья вторая. *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 855. (Труды по знаковым системам. [Т.] XXIII).

Ушаков 1935—1940: *Толковый словарь русского языка*: [*В 4-х т.*]. Под редакцией Д. Н. Ушакова. Москва. Т. II.

Феофан Прокопович 1961: *Сочинения*. Под редакцией И. П. Еремина. Москва – Ленинград.

Флоренский П. 1922: *Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии: Опыт нового истолкования мнимостей*. Москва.

Флоренский П. А. 1967: Обратная перспектива. Публикация А. А. Доротова, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского. *Ученые записки Тартуского государственного университета*. Вып. 198. (Труды по знаковым системам. [Т.] III.).

Фрейденберг О. М. 1973: Происхождение литературной интриги. [Публикация Ю. М. Лотмана]. *Ученые записки Тартуского государственного университета.* Вып. 308. (Труды по знаковым системам. [Т.] VI).

Фукидид 1981: *История.* Издание подготовил Г. А. Стратановский и др. Ленинград.

Цицерон 1985: *Философские трактаты.* Перевод с латинского М. И. Рижского. Ответственный редактор и составитель Г. Г. Майоров. Москва.

Чернявев Н. И. 1898: *«Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану».* Москва.

Шварц Е. 1960: *Клад, Снежная королева, Голый король, Тень, Дракон, Два клена, Обыкновенное чудо, Повесть о молодых супругах, Золушка, Дон-Кихот.* Ленинград.

Шекспир 1957—1960: *Полное собрание сочинений: В 8-ми т.* Перевод с английского. Москва. Т. V.

Шипов 1933: В. Н. Карпов. *Воспоминания.* Ник. Шипов. *История моей жизни.* Подготовка текста П. Л. Жаткина. Москва – Ленинград.

Шлегель Ф. 1934: Фрагменты. *Литературная теория немецкого романтизма.* Перевод с немецкого. Ленинград.

Шмурло Е. Ф. 1889: *Петр Великий в русской литературе.* С.-Петербург.

Щербатов М. М. 1935: *Неизданные сочинения.* [Москва].

Эшби У. Р. 1959: *Введение в кибернетику.* Перевод с английского. Под редакцией В. А. Успенского. Москва.

Якобсон Р. 1983: В поисках сущности языка. Перевод с английского В. А. Виноградова и А. Н. Журинского. *Семиотика.* Составление, вступительная статья и общая редакция Ю. С. Степанова. Москва.

Arco S. A. de 1975: *Modelli semiologici nella Commedia di Dante.* Milano.

Bachelard G. 1957: *La poétique de l'espace.* Paris.

Benveniste É. 1966: *Problèmes de linguistique générale.* [Paris].

Braudel F. 1949: *La Méditerrannée et le monde méditerrannéen à l'époque de Philippe II.* Paris.

Chomsky N. 1965: *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge (Mass.).

Custine 1843: *La Russie en 1839 par Le Marquis de Custine: I—IV.* Seconde éd., Revue, corrigé et augementée. Paris. Vol. I.

Dante Alighieri 1984—1986: *La Divina Commedia: I—III.* Milano.

Delpech F. 1976: *La mort des Pays de Cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique.* Paris.

Delpech F. 1979: Aspects des Pays de Cocagne. *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e. Colloque international. Tours, 17—19 novembre 1977.* Paris.

Delumeau J. 1984: *La civilization de la Renaissance.* Paris.

Doresse J. 1959: *L'Evangile selon Thomas on les Paroles secrétes de Jesus.* Paris.

Eliade M. 1963: *Aspects du mythe.* Paris.

Fioretti... [1903]: *A Fioretti del glorioso messere Santo Francesco e de' suoi Frati.* Ed G. L. Passerini. Florence.

Forti E. 1977: *Magnanimitage.* Bologna.

Foucault M. [1966]: *Les mots et les choses.* Une archéologie des sciences humaines. [Paris].

Ginzburg C. 1984: *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI et XVII siècles.* Paris.

Goethe J. W. 1977: *E Sämtliche Werhe in 18 Bd. Zürich.* München. Bd. V.

Greyer D. 1962: Peter und St. Peterburg. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.* Wiesbaden. Bd. X. Hft. 2.

Grimaud M. 1978: Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan. *Litterature.* № 29. February.

Groupe μ 1977: Miroires rhetoriques: sept alas de reflexion. *Poetique.* № 29.

Hartmann A. 1917: *Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus.* München.

Jakobson R. [1963]: Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. *Essais de linguistique générale.* Trad. de l'angl. et préf. par N. Ruwet. [Paris].

Jakobson R. 1964: Linguistics and Poetics. *Style in Language.* Cambridge.

Jakobson R. [1973]: *Questions de poétique.* Paris.

Jakobson R. 1975: *Puškin and his Sculptural Myth.* Translated and edited by J. Burbank. Paris.

Jakobson R. 1986: *Russie, folie poésie.* Textes choisies et présentes par Tzvetan Todorov. Paris.

La Nouvelle Histoire 1978: *La Nouvelle Histoire.* Sous la direction de J. Le Goff et R. Chartier, J. Revel. Paris.

Lathuillère R. 1966: *La préciosité, Étude historigue et linguistigue.* Genève. Vol. I.

Latimore O. 1962: *Studies in Frontier History.* London.

Le Dictionnaire 1856: *Le Dictionnaire des précieuses par le Sieur de Somaize Nouvelle.* Ed. par M. Ch.-L. Divet. Paris. Vol. I—II.

L'image du monde renversé... 1979: *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milleu du XVII^e: Colloque international: Tour, 17—19 novembre 1977.* Études réunis et présentées par Jéan Lafond et Augustin Redondo. Paris.

Lotman J. M. 1980: *Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura.* Roma.

Maistre J. de 1851. *Lettres et opuscules inédits.* Vol. I—II.

Newson J. 1978: *Dialogue and Development: Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language.* Ed. A. Lock. Lancaster.

Oberkirch 1853: *Memoires.* Paris. Vol. I.

Piekarczyk S. 1968: *Barbaryncy i chrześcijaństwo.* Warszawa.

Regny V. de 1955: *Dante e Pitagora.* Milano.

Reicher Claude 1979: *La Diabolie, la Seduction, la Renardie, l'Ecriture.* Paris.

Rice D., P. Schofer 1977: Metaphor, metonymy and synecdoche. *Semiotica.* Vol. XXI. № 1—2.

Ro. Ba. 1950. *The Life of sir Thomas More, sometymes Lord Chancellor of England.* By Ro. Ba. and ed[ited] from Ms. Lambeth 179, with collations from seven manuscripts by E. V. Hitchcock and. P. E. Hallett. With additional notes and appendices by A. W. Reed. Oxford.

Ruwet N. 1975: Synecdoques et métonymies. *Poétique.* Vol. XXIII.

Saito K., S. Wada 1970: *The Magic of Trees and Stones: Secrets of Japanese Gardening.* New-York — Rutland — Tokyo.

Saussure F. de 1962: *Cours de linguistique générale.* Ed. critique preparee par T. de Mauro. Paris, Payot.

Schapiro M. 1953: *Style. Anthropolog Today. An Encyclopedic Inventory.* Chicago.

Shaw T. J. 1984: *Pushkin. A Concordance to the Poetry.* Columbus. Vol. II.

Somaize A. B. de 1661: *Le Grand Dictionnaire des Prétieuses, historique, poetique, geographique...* Paris.

Standford W. 1953: Dante's conception of Ulysses. *The Cambridge Journal.* № 4.

Standford W. 1963: *The Ulysses theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero.* Oxford.

Stapleton T. 1588: *Tres Thomæ; seu res gestaæ S. Thomæ Apostoli, S. Thomæ Archiepisc. Cantuar. Et martyris, et Thomæ Mori Angliæ quondam cancellarii.* Douay.

Szilard L. 1929: Uber die Entropirverminderund in einem thermodi namischen System bei Engriffen intelligenter Wesen *Zeitschrift für Physik.* Bd. LIII.

Tallemant P. 1698: *Rémargues et décisions de l'Académie française.*

Vovelle M. 1972: *La Chute de la monarchie 1787—1792.* [Paris].

Умберто Эко

ПРЕДИСЛОВИЕ К АНГЛИЙСКОМУ ИЗДАНИЮ*

Диапазон научного творчества Юрия Михайловича Лотмана необычайно широк. В круг его интересов входят эстетика, поэтика, теория семиотики, история культуры, мифология и теория кино — и всё это помимо основной дисциплины, истории русской литературы (напомню, что Лотман занимает должность профессора русской литературы в Тартуском университете в Эстонии). Ю. М. Лотмана привлекают любые темы: от анализа таких культурных явлений, как синие джинсы, или замечаний о демонологии он легко переходит к филологическому чтению художественных текстов, а от обсуждения проблем интерпретации — к неожиданным параллелям из области математики или биологии. Даже читатели, незнакомые с содержанием всех работ Лотмана, смогут оценить широту теоретического подхода, положенного в основу этой книги. Было бы всё же полезно остановиться на некоторых аспектах лотмановских идей: это поможет читателю ближе познакомиться с темами и методами исследования, представленными в данной книге.

В шестидесятые годы спокойствие европейского академического мира взорвали слова «семиотика» (или «семиология») и «структурализм». Центром новой научной парадигмы стал Париж, но постепенно это явление распространилось по всей Европе и проникло в университеты обеих Америк. Ошеломляющий эффект, который произвели в Великобритании новые подходы к изучению естественного языка (и, как результат, к изучению языков искусства), описан в романе Дэвида Лоджа «Маленький мир» (вот еще одно доказательство того, что произведение искусства нередко содержит куда больше информации о мире и обществе, чем горы ученых диссертаций).

---

* Yuri M. Lotman. Universe of the mind: a semiotic theory of culture. London & New York, 1990.

«Маленький мир» вышел в свет в 1984 году, когда Л. М. О'Тул и Энн Шукман уже в течение нескольких лет издавали серию «Russian Poetics in Translation» («Русская поэтика в переводах») — русские и советские труды по семиотике на английском языке. Тем не менее, в шестидесятых и семидесятых годах работы Лотмана были более известны на континенте, чем в Великобритании. Интерес к структурному изучению языка (поддержанный влиянием Романа Якобсона) привлек внимание к работам Пражской школы; тогда же был заново открыт русский формализм двадцатых годов. До этого формалисты были известны лишь по пересказам Виктора Эрлиха в его фундаментальной книге «Русский формализм»[1]. В 1965 году Цветан Тодоров перевел ряд текстов русских формалистов на французский язык[2], а затем в переводах на европейские языки (главным образом на итальянский) начали появляться важнейшие работы Шкловского, Томашевского и Тынянова.

Заинтересовавшись русским формализмом, итальянские и французские ученые уже в первой половине шестидесятых начали открывать для себя исследования по семиотике, публиковавшиеся в это время в России (главным образом в Москве и в Тарту) — работы Иванова, Ревзина, Успенского, Жолковского, Щеглова, Сегала, Топорова, Егорова, а также двух представителей старшего поколения — лингвиста Шаумяна и математика Колмогорова. Но главная роль в развитии новой научной области — роль основополагающая и вместе с тем (благодаря тартуским «Семиотикам») координирующая — принадлежала Юрию Михайловичу Лотману.

Формалисты учили, что произведение искусства представляет собой семиотическое устройство, которое может быть описано в виде набора правил и приемов, заданных воздействий и намеренных деформаций социальных кодов. Представители русско-эстонской семиотики позаим-

[1] Victor Erlich, *Russian Formalism* (New Haven, Yale University Press, 1954).
[2] Théorie de la littérature — Textes des formalistes russes (Paris, Seuil, 1965).

ствовали у формалистов такие понятия, как «прием» и «остранение», и сделали шаг вперед, представив порождение художественного текста как процесс индивидуального воссоздания набора процедур, организующих социальную фактуру коммуникации.

Стремясь объяснить «тайну творчества» в терминах поддающегося анализу приема, формалисты столкнулись с целым рядом противоречий. Они, например, не смогли отказаться от понимания образа как невыразимого события. Кроме того, после работ Леви-Стросса и Проппа[3] стало совершенно ясно, что формалисты так и не перешли от формального анализа текста к его структурному описанию. Им не удалось сделать всех выводов из того факта, что оформление художественного произведения неизбежно влечет за собой организацию его содержания. В результате формалисты изучали знаковые системы, игнорируя семантические системы, обнаруженные молодыми русскими семиологами — такие, как религия и картина мира. Наконец, теории романной структуры, предложенные Томашевским и Шкловским, служат наглядным свидетельством того, что формальный метод может претендовать только на описание индивидуальных приёмов или систем правил, действующих в пределах одного конкретного жанра.

С этой точки зрения, неосемиотики пошли гораздо дальше. Появление теории информации, теории игр, структурного анализа в лингвистике и в культурной антропологии позволило им постулировать универсальную область коммуникативных явлений. Невозможно определить систему правил, которая соответствовала бы данному коммуникативному феномену, не постулируя при этом отношений структурной гомологии с системой правил, применимых к любым другим коммуникативным феноменам. Молодые русские семиологи разработали универсальную семиотическую теорию (и соответствующий метод), согласно которой законы, управляющие каждым

[3] 'La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp'. *Cahiers de l'Institut de Science Economique et Appliquée* 99, 1960.

коммуникативным сектором, рассматривались как вариаты кодов более высоких уровней.

Чтобы понять интерес, который вызвали работы ученых, доселе никому (за исключением некоторых русистов) на Западе не известных, нужно вспомнить, что словами «семиотика» и «структурализм» стали обозначать целый комплекс взаимосвязанных явлений. Задача семиотики состоит в изучении всего многообразия знаковых систем (важнейшей из которых является вербальный язык) и всевозможных коммуникативных процессов, порождаемых этими системами. Такого рода исследования должны продемонстрировать, что знаковые системы существуют даже тогда, когда сам факт их существования неочевиден и непредсказуем. Структурализм — это метод, чрезвычайно полезный при объяснении языковых систем (что показывают работы Соссюра, Ельмслева и Якобсона). В шестидесятых годах (прежде всего во Франции) структурализм начали использовать и для объяснения других систем, в том числе системы культурных явлений (в этом отношении исключительна роль работ Леви-Стросса). Однако не все семиологи использовали метод структурного анализа. Так, Чарльз Сэндерс Пирс и Чарльз Моррис предложили семиотическую теорию, которую никак нельзя назвать структуралистской. Это обстоятельство нужно подчеркнуть особо, поскольку, как мне кажется, Лотман, который начал со структуралистского подхода к феноменам сигнификации и коммуникации и который до сих пор не отказывается от структуралистского метода, этим методом все же не ограничивается. Подтверждением тому — эта книга. Возьмем такой пример: теоретической проблемой, создававшей наибольшие трудности для структуралистов-шестидесятников, был факт изменения некоторых знаковых систем в ходе коммуникативных процессов (то есть процессов исторических, протекающих во времени). Другая проблема: если семиотическая система рассматривается как код или, скорее, как система правил, то откуда могут взяться коммуникативные процессы, код кото-

рых трудноопределим, или такие процессы, в которых разные коды конфликтуют между собой? В решении этих проблем лежит ключ к пониманию эволюции лотмановских идей.

В шестидесятых годах Лотман говорил о пользе структурного подхода и о применении точных методов в литературоведении. Он оставался верен, с одной стороны, соссюровской оппозиции «языка и речи», с другой — оппозиции «кода и сообщения», предложенной Якобсоном и теорией информации. В 1967 году Лотман написал статью «О точных методах в русском литературоведении» для итальянского журнала «Strumenti critici». В этой статье он повторил ранее высказывавшиеся теоретические положения и изложил основы своего исследовательского метода. Резюмировать их можно так:

1. Противопоставление точных и гуманитарных наук должно быть устранено.
2. Чисто историческое изучение литературы неизбежно сводится к изучению истории общественной мысли.
3. Русские формалисты двадцатых годов положили начало изучению литературной «техники», а сейчас настало время ввести в арсенал литературоведения методы лингвистического структурализма, семиотики (Лотман думал и о пирсовской семиотике), теории информации, кибернетики и математико-статистического анализа.
4. Семиотические системы — это модели, объясняющие мир, в котором мы живем (ясно, что, объясняя мир, они одновременно его конструируют; Лотман с самого начала представлял семиотику когнитивной наукой). Среди таких систем язык выделяется как первичная моделирующая система: мы воспринимаем мир, пользуясь моделью, предложенной самим языком. Миф, культурные нормы, религия, язык искусства и язык науки — это вторичные моделирующие системы.

Таким образом, мы должны изучать и эти семиотические системы — ведь они так или иначе приводят нас к пониманию мира, позволяют говорить о нем.[1]

5. Если тексты представляют собой модели мира, то совокупность текстов, составляющих культуру определенного периода, является вторичной моделирующей системой. Значит, мы должны разработать типологию культур; это необходимо как для того, чтобы вскрыть универсальные черты, присущие всем культурам, так и для того, чтобы идентифицировать конкретные системы, такие, как «язык» средневековой или ренессансной культуры.
6. Если культура анализируется как код или система, то может оказаться (как и при анализе естественного языка), что реальные процессы характеризуются бóльшим разнообразием и меньшей предсказуемостью, чем объясняющая их семиотическая модель. Нельзя объяснить все явления культуры с помощью одной лишь реконструкции культурного кода; но такая реконструкция позволяет объяснить, почему данная культура породила эти явления.

Лотман, однако, понимал, что рассматривать текст как сообщение, построенное на основе языкового кода, — это вовсе не то же самое, что рассматривать сам текст (или культуру как набор текстов) в качестве кода. Исследователь всегда осознавал, что исторических периодов, которые обладали бы одним-единственным культурным кодом, просто не бывает (хотя конструирование модели-кода может оказаться полезной абстракцией) и что в любой культуре существует множество разных кодов. Мне кажется, что, решая эту проблему, Лотман выходит за рамки структуралистской догматики, предлагая более сложный и вместе с тем более ясный подход. Столкнувшись с негибкостью структуралистской оппозиции кода и сообщения, Лотман разграничивал изучение грамматики и изу-

чение текста (это разграничение может быть проведено даже внутри одной культуры).

Культурой управляет или система правил, или репертуар текстов, навязывающих определенные модели поведения. В первом случае комбинации дискретных единиц порождают тексты, которые считаются правильными или неправильными в зависимости от того, удовлетворяют ли они комбинаторным правилам. Во втором случае само общество производит тексты, образующие макроединицы, из которых в конце концов выводятся правила; но прежде всего тексты предлагают модели, которым можно следовать и которым можно подражать.

Культура, ориентированная на грамматику, зависит от «Справочников»; культура, ориентированная на текст, зависит от «Книги». Справочник — это код, который позволяет создавать новые сообщения и тексты; книга — это текст, построенный по правилам, которые пока еще неизвестны, но которые, стóит их проанализировать и свести к форме справочника, смогут предложить нам новые способы создания текстов.

Лотман напоминает читателю о двух сосуществующих традициях обучения языку. Когда иностранному языку учат взрослых, им обычно преподают правила. Для того, чтобы заговорить на языке, люди овладевают набором языковых единиц, усваивают законы их сочетаемости и учатся их связывать. Напротив, ребенок учится говорить, находясь <в постоянном контакте с правильно построенными текстами>*; при этом предполагается, что он приобретет языковую компетенцию, даже если не осознáет полностью законов, управляющих языком.

Отличие грамматического способа изучения языка от текстуального заставило автора книги по-новому взглянуть на тексты культуры и описать культуру как сово-

---

* В оригинале — игра слов и терминов: «exposure to a continuous performance of pre-fixed strings of language» (*примеч. пер.*).

купность текстов и как ненаследственную коллективную память.[4]

Исходя из этого, Лотман проделал тонкий анализ целого ряда культур (интересные примеры таких исследований включены в настоящую книгу). Яркий пример подобного анализа — глава «Понятие границы». Лотману удалось совместить структурный метод (требующий синхронного подхода, то есть описания системы культуры в данный момент времени) с профессиональным историзмом — а историка прежде всего интересует формирование культуры и возможность сравнения культурных систем, удаленных друг от друга во времени.

Даже тогда, когда разные культуры используют, казалось бы, одни и те же элементы, эти элементы входят как составляющие в разные системы. Лотман дает нам превосходный пример типологии культур, сравнивая культурный язык средневековья с культурным языком эпохи Просвещения. В первом случае мы имеем дело с культурой, где все (не только слова, но и предметы) обозначает высшую реальность и где объекты значимы не с точки зрения своей физической природы или своей функции, а лишь постольку, поскольку они обозначают что-то еще. Во втором случае перед нами культурная система, для которой мир объектов реален, а слова и знаки становятся чисто условными конструктами и средствами лжи; здесь никто, кроме «благородного дикаря», не знакомого с культурными конструктами, не способен видеть реальность[5]. Другой пример — анализ понятий «честь» и «слава» в средневековой Руси. Для нас слова *честь* и *слава* более или менее синонимичны, между тем как в русской культуре Средних веков слово *честь* означает признание и одобрение, даруемые высшими лицами низшим,

---

[4] О семиотическом механизме культуры. Труды по знаковым системам. [Т.] V. 1971. С. 144—176.

[5] К проблеме типологии культуры. Труды по знаковым системам. [Т.] III. 1967. С. 30—38.

а *слава* может относится только к тем людям, которые стоят на высших ступенях социальной иерархии[6].

Метод анализа в работах по типологии культур можно назвать структурным, поскольку понятия «честь» и «слава» противопоставляются здесь точно так же, как противопоставляются друг другу, обретая взаимозначимость, две фонемы в фонологической системе. Однако в ходе исследования Лотман понял, что культурный код намного сложнее языкового; в позднейших работах исследователь демонстрирует все большее внимание к богатству и многообразию исторического опыта.

Уже в шестидесятых годах Лотман ясно понимал, что множественность кодов в данной культуре рождает контрасты и гибриды, или, иначе говоря, «креолизацию». В исследованиях последнего десятилетия он разработал понятие семиосферы (по аналогии с понятием биосферы).

В книге, которую читатель держит в руках, подробно изложено, что имеет в виду Лотман, говоря о семиосфере; тем не менее, мне хотелось бы остановиться на главном определении:

> Представим себе <...> 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 определенном 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. Особенно это заметно на традиционных моментах, доставшихся из прошлых состояний культуры.

Тридцать лет назад Лотман уже рассматривал текст как единство. Понятие структурного единства положено в основу его «Лекций по структуральной поэтике» 1964

---

[6] Об оппозиции 'честь' — 'слава' в светских текстах Киевского периода. Труды по знаковым системам. [Т.] III. 1967. С. 100—112.

года, переизданных в 1970 году под заглавием «Структура художественного текста». В последних работах понятие единства распространено на всю семиосферу. В своей статье «О семиосфере» (Труды по знаковым системам. [Т.] XVII. 1984) Лотман утверждает, что всю семиосферу (то есть культуру как семиосферу) нужно рассматривать как единый механизм — только так мы сможем понять культуру во всем ее многообразии.

Перевод с английского И. Пильщикова

М. Л. Гаспаров

ЛОТМАН И МАРКСИЗМ*

У Романа Якобсона в некрологе Б. Эйхенбаума мимоходом сказано: Эйхенбаум раздражал официозных литературоведов еще и тем, что, когда его заставили писать на тему «Ленин о Льве Толстом», у него и это получилось лучше, чем у них.

Наверное, то же можно сказать и о Лотмане. В истории русской литературы он занимался авторами вполне благонадежными: Радищевым, декабристами, Пушкиным. И Радищев действительно был у него революционером, а декабристы героями, а Пушкин универсальным гением, и даже Карамзин оказывался очень сочувствующим французской революции. Только при этом они получались гораздо сложнее и глубже, чем в обычных портретах, которые бывали подписаны даже хорошими учеными. Между тем для официозного советского литературоведения если Радищев был хороший, то Карамзин обязан был быть плохой. А у Лотмана так не было, это и раздражало.

Советское литературоведение строилось на марксизме. В марксизме сосуществовали метод и идеология. Методом марксизма был диалектический и исторический материализм. Материализм — это была аксиома «бытие определяет сознание», в том числе и носителя культуры — поэта и читателя. Историзм — это значило, что культура есть следствие социально-экономических явлений своего времени. Диалектика — это значило, что развитие культуры, как и всего на свете, совершается в результате борьбы ее внутренних противоречий. А идеология учила иному История уже кончилась, и начинается вечность идеального

---

* Текст доклада, прочитанного на Третьих Лотмановских чтениях (Москва, декабрь 1995 г.) и впервые опубликованного в «Новом литературном обозрении» (№ 19, 1996), печатается в более полной редакции.

бесклассового общества, к которому все прошлое было лишь подступом. Все внутренние противоречия уже отыграли свою роль, и остались только внешние, между явлениями хорошими и плохими; нужно делить культурные явления на хорошие и плохие и стараться, чтобы хорошие были всесторонне хорошими, и наоборот. Абсолютная истина достигнута, и владеющее ею сознание теперь само творит новое бытие. Идеология победившего марксизма решительно не совпадала с методом борющегося марксизма, но это тщательно скрывалось. Лотман относился к марксистскому методу серьезно, а к идеологии — так, как она того заслуживала. А известно, для догмы опаснее всего тот, кто относится к ней всерьез. Официозы это и чувствовали.

Пока Лотман писал об истории литературы, это замечалось меньше. Можно было принять то, что Радищев все-таки оказывается хорошим, и закрыть глаза на те способы, какими это доказывается. Когда Лотман стал писать о теории, официозная неприязнь сделалась открытой. Переломом стали три книги об одном и том же, адресовавшиеся к все более широкому кругу читателей: «Лекции по структуральной поэтике» (1964), «Структура художественного текста» (1970) и «Анализ поэтического текста» (1972). Как один и тот же материал был поразному разработан для специалистов и для учпедгизовских читателей, — это отдельная сторона таланта Юрия Михайловича. Книга состояла из подробного вступления о принципах анализа и из 12 разборов конкретных стихотворений от Батюшкова до Заболоцкого. Кроме того, некоторые разборы такого же рода были рассеяны в отдельных статьях и главах его работ. Их достаточно, чтобы говорить об индивидуальной манере Лотмана-аналитика. А манера эта особенно отчетливо вырисовывается на фоне других подходов того времени и нашего времени к анализу поэтического текста.

Практика таких анализов вошла у нас в обычай в 1960-е гг. В основе ее лежали упражнения вузовских лекторов, для наглядности предлагавшиеся студентам; прежде они замыкались в стенах семинаров, теперь выплеснулись в печать. Это был прогресс, последствие хрущевской оттепели. До этого, в эпоху догматического литературоведения, единственной отдушиной из мира идейного содержания были книги под заглавием «Мастерство Пушкина» (или Островского, или Маяковского), где показывалось, какими художественными особенностями писатель доносит до читателя это свое идейное содержание. («Мастерствоведение» — иронически называл этот жанр Н. К. Пиксанов). По сравнению с этим анализы отдельных стихотворений, конечно, были достижением: на маленьком поле одного стихотворения идейное содержание отступало назад, а его средства-носители выдвигались вперед и даже — у хороших аналитиков — складывались в структуру. Лотман здесь сделал последний шаг: понятие структуры, в которую складываются все элементы стихотворения, от идейных деклараций до дифференциальных признаков фонем, стало у него основным.

Разговор о подборе фонем, перекличках ритмов, антитезах глагольных времен, мельчайших смысловых оттенках слов, пересекающихся семантических полях — все это занимало здесь так много места, что выглядело уже слишком вызывающе, особенно в применении к классическим стихам Пушкина, Тютчева, Некрасова, в которых издавна полагалось размышлять только над высокими мыслями и чувствами. В то же время законных поводов придраться к методологии Лотмана как бы и не было. Это и раздражало критиков больше всего.

В самом деле. Когда Лотман начинал анализ стихотворения с росписи его лексики, ритмики и фоники, он этим самым строго держался правила материализма: бытие определяет сознание. В начале существуют слова писателя, написанные на бумаге; а из восприятия их (сознательного, когда речь идет об их словарном смысле, подсоз-

нательного, когда о стилистических оттенках или звуковых ассоциациях) складывается наше понимание стихотворения. Никакое самое высокое содержание вольнолюбивого или любовного стихотворения Пушкина не может быть постигнуто в обход его словесного выражения. (Поэтому методологически неверно начинать анализ с идейного содержания, а потом спускаться к «мастерству».) Мысль поэта подлежит реконструкции, а путь от мысли к тексту — формализации. Дело было даже не в том, что это расхолаживало «живое непосредственное восприятие» стихов. Дело было в том, что это требовало доказывать то, что казалось очевидным. Метод марксизма и вправду требовал от исследователя доказательств (альбомный девиз Маркса был «во всем сомневаться»). Но идеология предпочитала работать с очевидностями: иначе она встала бы перед необходимостью доказывать свое право на существование.

Формализацией пути поэта от мысли к тексту Лотман занимался в статье «Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста» (Труды по знаковым системам IV, 1969). Из анализа следовало: принципы отбора пригодного и непригодного для стихов (на всех уровнях, от идей до языка и метрики) могут быть различны, причем никогда не совпадают полностью с критериями обыденного сознания и естественного языка. Это значило, что поэтические системы Пушкина и Пастернака одинаково основаны на противопоставлении логики «поэта» и логики «толпы» и имеют равное право на существование, завися лишь от исторически изменчивого вкуса. Для идеологии, считавшей свой вкус абсолютным, такое уравнивание было неприятно. Формализацией пути читателя от текста к мысли поэта Лотман занимается во всех своих работах по анализу текста, а для демонстрации в качестве выигрышного примера выбирает пушкинскую строчку из «Вольности» — «Восстаньте, падшие рабы!». Семантически слово «восстаньте» значит «взбунтуйтесь», стилистически оно значит просто «встаньте» (со знаком высокого слога); нашему слуху ближе пер-

вое значение, но в логику стихотворения непротиворечиво вписывается лишь второе. Это значило, что для понимания стихов недостаточно полагаться на свое чувство языка — нужно изучать язык поэта как чужой язык, в котором связь слов по стилю (или даже по звуку) может значить больше, чем связь по словарному смыслу. Для идеологии, считавшей, что у мировой культуры есть лишь один язык и она, идеология, — его хозяйка, это тоже было неприятно.

Между тем Лотман и здесь строго держался установок марксизма — установок на диалектику. («Методологической основой структурализма является диалектика. Одним из основных принципов структурализма является отказ от анализа по принципу механического перечня признаков... исследователь не перечисляет „признаки", а строит модель связей», — писал он в статье «Литературоведение должно быть наукой» в «Вопросах литературы» (1967. № 9. С. 93)). Диалектическое положение о всеобщей взаимосвязи явлений означало, что в стихе и аллитерации, и ритмы, и метафорика, и образы, и идеи сосуществуют, тесно переплетаясь друг с другом, ощутимы только контрастами на фоне друг друга, фонические и стилистические контрасты сцепляются со смысловыми, и в результате оппозиция (например) взрывных и не-взрывных согласных оказывается переплетена с оппозицией «я» и «ты» или «свобода» и «рабство». Притом, что важно, эта взаимосвязь никогда не бывает полной и однозначной: вывести ямбический размер или метафорический стиль стихотворения прямо из его идейного содержания невозможно, он сохраняет семантические ассоциации всех своих прежних употреблений, и одни из них совпадают с семантикой нового контекста, а другие ей противоречат. Это и есть структура текста, причем структура диалектическая — такая, в которой все складывается в напряженные противоположности.

Главная же диалектическая противоположность, делающая текст стихотворения живым, — в том, что этот

текст представляет собой поле напряжения между нормой и ее нарушениями. При чтении стихотворения (а тем более — многих стихотворений одной поэтической культуры) у читателя складывается система ожиданий: если стихотворение начато пушкинским ямбом, то ударения в нем будут ожидаться на каждом втором слоге, а лексика будет возвышенная и (для нас) слегка архаическая, а образы в основном из романтического набора, и т. д. Эти ожидания на каждом шагу то подтверждаются, то не подтверждаются: в ямбе ударения то и дело пропускаются, про смерть Ленского после романтического «Потух огонь на алтаре!» говорится: «...как в доме опустелом... окна мелом забелены...» и т. п. Именно подтверждение или неподтверждение этих читательских ожиданий реальным текстом ощущается как эстетическое переживание. Если подтверждение стопроцентно («никакой новой информации»), то стихи ощущаются как плохая, скучная поэзия; если стопроцентно неподтверждение («новая информация не опирается на имеющуюся»), то стихи ощущаются как вообще не поэзия. Критерием оценки стихов становится мера информации. Маркс считал, «что наука только тогда достигает совершенства, когда ей удается пользоваться математикой», — это малопопулярное свидетельство Лафарга Лотман напоминает в той же статье «Литературоведение должно быть наукой».

Как материализм и как диалектику, точно так же унаследовал Лотман от марксизма и его историзм, — и точно так же этот историзм метода сталкивался с антиисторизмом идеологии. Идеологическая схема эгоцентрична, она навязывает всем эпохам одну и ту же систему ценностей — нашу. Что не укладывается в систему, объявляется досадными противоречиями, следствием исторической незрелости. Для марксистского метода противоречия были двигателем истории, для марксистской идеологии они, наоборот, препятствия истории. Именно от этого статического эгоцентризма отказывается Лотман во имя историзма. Для каждой культуры он реконструирует ее

собственную систему ценностей, и то, что со стороны казалось мозаической эклектикой, изнутри оказывается стройно и непротиворечиво, — даже такие вопиющие случаи, как когда Радищев в начале сочинения отрицает бессмертие души, а в конце утверждает. Конечно, непротиворечивость эта — временная: с течением времени незамечаемые противоречия начинают ощущаться, а ощущаемые — терять значимость, происходит слом системы и, например, на смену дворянской культуре приходит разночинская. Наличие потенциальных противоречий внутри культурной системы оказывается двигателем ее развития — совершенно так, как этого требовала марксистская диалектика. А демонстративно непротиворечивая идеология, которую всегда старалась сочинять себе и другим каждая культура, оказывается фикцией, мистификацией реального жизненного поведения. Для насквозь идеологизированной советской официальной культуры этот взгляд на идеологии прошлых культур был очень неприятен.

Движимая то смягчениями, то обострениями внутренних противоречий, история движется толчками: то плавное развитие, то взрыв, то эволюция, то революция. Это тоже общее место марксизма, и оно тоже воспринято Лотманом. Но он помнит и еще одно положение из азбуки марксизма — такое элементарное, что над ним редко задумывались: «истина всегда конкретна». Это значит: будучи историком, он думает не столько о том, какими эти эпохи кажутся нам, сколько о том, как они видят сами себя. Или, говоря его выражениями, он представляет их не в нарицательных, а в собственных именах. Глядеть на культурную систему эпохи изнутри — это значит встать на ее точку зрения, забыть о том, что будет после. Есть анекдотическая фраза, приписывавшаяся Л. Сабанееву: «Берлиоз был убежденнейшим предшественником Вагнера», — так вот, историзм требует понимать, что каждое поколение думает не о том, кому бы предшествовать, и старается не о том, чтобы нам понравиться и угадать наши ответы на все вопросы; нет, оно решает собственные

задачи. Оно не знает заранее будущего пути истории — перед ним много равновозможных путей. Научность, историзм велят нам видеть историческую реальность не целенаправленной, а обусловленной. Не целенаправленной — то есть не рвущейся стать нашим пьедесталом и более ничем. Лотман настаивал, что история закономерна, но не фатальна, что в ней всегда есть неиспользованные возможности, что несбывшегося за нами гораздо больше, чем сбывшегося. Именно потерянные возможности культуры и привлекали Лотмана в незаметных писателях и незамеченных произведениях — с тех самых пор, когда он писал об Андрее Тургеневе, Мамонове и Кайсарове, и до последних лет, когда он читал лекции о неосуществленных замыслах Пушкина. Но, конечно, не только это: уважение к малым именам всегда было благородной традицией филологии — в противоположность критике, науки — в противоположность идеологии, исследования — в противоположность оценочничеству. Особенно когда это были безвременные кончины и несбывшиеся надежды. А в официозном литературоведении, экспроприировавшем классику, как мы знаем, все больше чувствовалась тенденция подменять историю процесса медальонной галереей литературных генералов.

Представить себе эту ситуацию выбора пути без ретроспективно подсказанного ответа, выбора пути с отказом от одних возможностей ради других — это задача уже не столько научная, сколько художественная; как у Тынянова, который начинает «Смерть Вазир-Мухтара» словами: «Еще ничего не было решено». Выбор делает не безликая эпоха, выбор делает каждый отдельный человек; именно у него в сознании осколки противоречивых идей складываются в структуру, и структура эта прежде всего этическая, с ключевыми понятиями: стыд и честь. О своем любимом времени, о 1800—1810-х гг., Лотман говорит: «Основное культурное творчество этой эпохи проявилось в создании человеческого типа», оно не дало вершинных созданий ума, но дало резкий подъем «среднего уровня ду-

ховной жизни». Это внимание к среднему уровню и к тем незнаменитым людям, которые его поднимали, — тоже демократическая традиция филологии. Я решился бы сказать, что так понимал свое место в нашей современности сам Лотман. Он не бросал вызовов и не писал манифестов — он поднимал средний уровень духовной жизни. И теперь мы этим подъемом пользуемся.

Таким образом, Лотман перемещает передний край науки туда, где обычно распоряжалось искусство: в мир человеческих характеров и судеб, в мир собственных имен. Он любуется непредсказуемостью исторической конкретности. У него был ученик, Рафик Папаян, стиховед; потом он был арестован за армянский национализм, сидел, а потом, в перестройку, был выдвинут в депутаты, и соперником его по избирательному округу оказался тот бывший начальник тюрьмы, у которого он сидел. Когда я рассказал об этом Лотману, он хлопнул в ладоши и воскликнул: «Вот за что я люблю историю!» Это интерес эстетический едва ли не больше, чем умственный. Но Лотман не подменяет науки искусством: наука остается наукой. Когда вспоминаешь человеческие портреты, появляющиеся в историко-культурных работах Лотмана, — от декабриста Завалишина до Натальи Долгорукой, — то сперва сами собой напрашиваются два сравнения: так же артистичны были Ключевский и Гершензон. А потом они уточняются: скорее Ключевский, чем Гершензон. Потому что есть слово, которое в портретах Лотмана невозможно: слово «душа». Человеческая личность для Лотмана не субстанция, а отношение, точка пересечения социальных кодов. Марксист сказал бы: «точка пересечения социальных отношений», — разница опять-таки только в языке. Именно благодаря этому оказывается, что Пушкин был одновременно и просветителем-рационалистом, и аристократом, и романтиком, и трезвым зрителем своего века, знал цену условностям и дал убить себя на дуэли. Каждую из этих скрестившихся линий можно проследить отдельно, и тогда получится та «история культуры без имен» или та

«типология культуры без имен», которой порадовались бы Вельфлин и Варрон. Лотман отлично умел делать такой анализ безличных механизмов культуры, но ему это было не очень интересно — не потому, что это схема, а потому, что это слишком грубая схема.

Конечно, для Лотмана анализ бинарных оппозиций в стихотворении и картина эпохи вокруг поэта дополняли друг друга как наука и искусство. Но такая дополнительность тоже может осуществляться по-разному. Веселовский всю жизнь работал над безличной историей словесности, а в старости написал замечательный психологический портрет Жуковского — без всякой связи с прежним, просто для отвода души. Тынянов стал писать роман о Пушкине, когда увидел, что тот образ Пушкина, который сложился в его сознании, не может быть обоснован научно-доказательно, а только художественно-убедительно: образ — главное, аргумент — вспомогательное. У Лотмана (как и у Ключевского) — наоборот, каждый его портрет есть иллюстрация в собственном смысле слова, материал для упражнения по историко-культурному анализу, человек у него, как фонема, складывается из дифференциальных признаков, в нем можно выделить все пересекающиеся культурные коды, и автор этого не делает только затем, чтобы вдумчивый читатель сам прикинул их в уме. Здесь концепция — главное, а образ — вспомогательное.

Каждая эпоха пересматривает классиков с собственной точки зрения, применительно к своим запросам и потребностям; каждый читатель создает себе «моего Пушкина», по собственному образу и подобию, это его индивидуальное творчество на фоне общего творчества человечества — писательского и читательского. Лотману было интереснее противоположное: воссоздать истинного, уникального Пушкина и взглянуть на мир его глазами. Когда читаешь историко-культурные портреты Лотмана, то нет ощущения, будто это ты оцениваешь историю, — скорее, есть ощущение, будто это история оценивает тебя, и оценивает сурово. Умение встать на чужую, исторически далекую точку зрения — это и есть гуманистическое

обогащение культуры, в этом нравственный смысл гуманитарных наук. Взглянуть не на историю из современности, а на современность из истории — это значит считать себя и свое окружение не конечной целью истории, а лишь одним из множества ее потенциальных вариантов. Мысль о несбывшихся возможностях истории была для Лотмана не только игрой диалектического ума. Это был еще и опыт двух поколений нашего века: тех, кто в 1930-е годы расставался с неиспользованными возможностями 1920-х годов и в послевоенные годы с несбывшимися надеждами военных лет. Молодых коллег, склонных в русской культуре прошлого замечать намеки на неприятности настоящего, Лотман не поощрял. Но свою последнюю книгу «Культура и взрыв» он кончил именно соображениями о перестроечном настоящем — о возможности перехода от бинарного строя русской культуры к тернарному — европейской: «Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой».

Лотман никогда не объявлял себя ни марксистом, ни антимарксистом — он был ученым. Говорить об «истинном» Пушкине в противоположность «моему» Пушкину — это значит верить в истину — не абсолютную, но объективную истину, ради которой существует наука. «Единственное, чем наука, по своей природе, может служить человеку, — это удовлетворять его потребности в истине», — писал Лотман все в той же статье о литературоведении как науке. Это не банальность: в XX веке, который начался творческим самовозвеличением декаданса и кончается творческой игривостью деструктивизма, вера в истину и науку — не аксиома, а жизненная позиция. Эту веру, выработанную человечеством, советская культура приняла из рук марксизма. Марксизм возник на переломе от утопизма романтиков к позитивизму постромантиков, метод его был научным, идеология — утопической. Отказываться от научного метода ради идеологической догмы или ради деструктивистского произвола — разница невелика.

Лотман проработал в литературоведении более сорока лет. Он начинал работать в эпоху догматического литера-

туроведения — сейчас, наоборот, торжествует антидогматическое литературоведение. Советская идеология требовала от ученого описывать картину мира, единообразно заданную для всех, — деструктивистская идеология требует от него описывать картину мира, индивидуально созданную им самим, чем прихотливее, тем лучше. Крайности сходятся: и то и другое для Лотмана — не исследование, а навязывание истины, казенной ли, своей ли. Поэтому новой нарциссической филологии он остался чужд. «Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором», — писал он; и в этой борьбе он однозначно становился на сторону автора — историческая истина была ему дороже, чем творческое самоутверждение. Это — позиция науки в противоположность позиции искусства. В истории нашей культуры 1960—1990-х гг. структурализм Ю. М. Лотмана стоит между эпохой догматизма и эпохой антидогматизма, противопоставляясь им как научность двум антинаучностям.

Многие историко-культурные антитезы, казавшиеся современникам разительно непримиримыми, оказываются для потомков мнимыми. Романтизм изо всех сил противопоставлял себя классицизму, а реализм — романтизму. Но умные люди видели и понимали: и классицизм имел на своих полках и полочках достаточно гнезд, чтобы разложить в них все романтические новации, и реализм представлял собой не что иное, как неимоверно разросшуюся ветвь от ствола романтизма: тоже экзотика, только не историческая или географическая, а социальная и психологическая. Происходило простое сужение (и углубление, конечно) поля экспериментов — то самое отсечение неиспользованных возможностей, которое так интересовало Лотмана. Точно так же и марксистский метод в социальных науках был достаточно широк, чтобы вместить те подходы, которые сложились потом в структурализм. Лотман помнил об этом и не считал нужным, говоря по-пушкински, кусать груди кормилицы оттого, что зубки прорезались.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аввакум Петров, протопоп (1620—1682) 245
Августин (Augustinus) **Аврелий** (Блаженный; 354—430) 257
Аларих I (Alarich; ок. 370—410) 195
Александр I Павлович (1777—1825) 118, 129, 371
Александр ('Αλέξανδρος) **III Македонский** (Великий; 356—323 до н. э.) 81
Александра Федоровна (рожд. Фредерика Луиза Шарлотта Вильгельмина; 1798—1860) [288]
Александров Александр Данилович 205
Алексеев Василий Михайлович (1881—1951) 109—110
Алексеев Петр Алексеевич (1731—1801) 157
Алексей Михайлович (1629—1676) 188
Альберт (Albertus, Альберт фон Больштедт) **Великий** (1193—1280) 257
Альберти (Alberti) **Леон Баттиста** (1404—1472) 182
Аль-Фергани, Абуль-Аббас-Ахмед бин **Мухаммед** бин **Катир** (IX в.) см. Фергани 257
Анаксимен ('Αναξιμένης) **из Лампсака** (втор. пол. IV в. до н. э.) 52
Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934) 1
Андрей Капеллан (Andreas Capellanus; XII век) 172
Андрей (архиепископ Критский; 660—740/ок. 726) 235
Анна Иоанновна (1693—1740) 187
Аргунов Николай Иванович (1771—1829) 91
Аристотель ('Αριστοτέλης; 384—322 до н. э.) 257
Арьес (Ariès) **Филипп** (1914—1984) 311
Асеев (Асеев до 1911) **Николай Николаевич** (1889—1963) 19
Афанасий Никитин (? — до 1475) 242—244
Афанасьев Александр Николаевич (1826—1871) 237, 363
Байрон (Byron) **лорд Джордж Ноэл Гордон** (1788—1824) 70, 183—184, 198, 314, 328
Балонов Лев Яковлевич 3
Бальзак (Balzac) **Оноре де** (1799—1850) 150, 173, 178
Баратынский (Боратынский) **Евгений Абрамович** (1800—1844) 150, 155, 350, 354—355
Барсуков Николай Платонович (1838—1906) 127
Барщ Константин Абрекович 106, 109
Батюшков Константин Николаевич (1787—1855) 127, 418
Бахтин Михаил Михайлович (1895—1975) 7, 113, 226, 232, 280
Беккариа (Beccaria) мар. **Чезаре** (Цезарь; 1738—1794) 375
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) 158—159
Белый Андрей — см. **Андрей Белый**
Бенвенист (Benveniste) **Эмиль** (1902—1976) 12, 170
Бениан (Беньян, Benyan) **Джон** (1628—1688) 128
Берлин (Berlin) **Исаак** 322
Берлиоз (Berlioz) **Гектор** (1803—1869) 423
Бернс (Burns) **Роберт** (1759—1796) 322
Берр (Berr) **Анри** (1863—1954) 312
Берс С. А., см. **Толстая С. А.**
Бестужев (Бестужев-Рюмин) Михаил Павлович (1803—1826) 32
Бирон (Biron) **гр. Эрнст Иоганн** (1690—1772) 187
Блок Александр Александрович (1880—1921) 150, 207
Блок (Bloch) **Марк** (1886—1944), см. также Bloch M. 311, 312, 319—320
Бо́йаи (Больяй, Bolyai) **Фаркаш** (1775—1856) 331

Бомарше (Beaumarchais; Карон) Пьер Огюстен де (1732—1799) 131, 135
Бор (Bohr) Нильс Хенрик Давид (1882—1962) 116
Босх (Bosh, Херонимус ван Акен; между 1450 и 1460—1516) 280
Бродель (Braudel) Фернан (1902—1985), см. также Braudel F. 312, 317
Брэдли (Bradley) Фрэнсис Герберт (1846—1924) 301
Бреммель (Брэммель, Brummell) Джордж Брайен (1778—1840) 314, 328
Брейгель (Brueghel) Питер (Старший; между 1525 и 1530—1569) 159, 280
Брюллов Карл Павлович (1799—1852) 115
Буало (Буало Депрео, Boileau Despreaux) Никола (1636—1711) 116, 176
Бугаев Николай Васильевич (1837—1903) 1
Булгаков Михаил Афанасьевич (1891—1940) 169, 264—274
Буиюэль (Bufiuel) Луис (1900—1983) 141
Бычков Виктор Васильевич 55, 253
Бэкон (Bacon) Фрэнсис бар. Веруламский (1561—1626) 182, 198
Бюффон (Buffon) гр. Жорж Луи Леклерк де (1707—1788) 203
Вагнер (Wagner) Рихард (1813—1883) 423
Вакербат Август Иозеф Людвиг 276
Вакенродер (Ваккенродер; Wackenroder) Вильгельм Генрих (ок. 1390—1441) 57—58, 132—133
Ван Эйк (van Eyck) Ян (1599—1641) 76
Варрон (Varro) Марк Теренций (116—27 до н. э.) 426
Василий (в миру Григорий Калика 1352), арх. Новгородский 240
Ватто (Watteau) Антуан (1684—1721) 89
Вега Карпио (Vega Carpio) Лопе Феликс де (Лопе де Вега; 1562—1635) 57
Веласкес (Velásquez, Дон Родригес Веласкес де Сильва) Диего (1599—1660) 76, 77
Вельфлин (Wölfflin) Генрих (1864—1945) 426
Вергилий (Vergilius, Публий Вергилий Марон; 70—19 до н. э.) 253, 255, 256
Верн (Verne) Жюль (1828—1905) 18
Вернадский Владимир Иванович (1863—1945) 4, 163, 165—166, 177—178
Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) 426
Виже-Лебрен (Vigée-Lebrun) Мария Луиза Елизавета (1755—1842) 81
Вильсон (Wilson; Норт Кристофер) Джон (1785—1854) 142, 144—145
Винер (Wiener) Норберт (1894—1964) 225
Виноградова Вера Леонидовна (1926—1991) 333
Винский Григорий Степанович (1752 — после 1819) 202—203
Витгенштейн (Wittgenstein) Людвиг (1889—1951) 15
Владимир I (в крещении Василий) Святославович (Святой ?—1015) 173, 202
Владимир II (Владимир-Василий) Всеволодович Мономах (1053—1125) 366
Вовелль (Vovelle) Мишель, см. также Vovelle M. 311, 317
Воейков Александр Федорович (1778/79—1839) 91
Воейкова (рожд. Протасова) Александра Андреевна (Светлана; 1795—1828) [91]
Вольтер (Voltaire; наст. Мари Франсуа Аруэ; 1694—1778) 173, 203, 310, 374
Воронцов гр. Александр Романович (1741—1805) 378
Всеволод Святославович (?—1196) 338
Выготский Лев Семенович (1896—1934) 3, 30—31
Вяземский кн. Петр Андреевич (1792—1878) 127, 293
Габричевский Александр Георгиевич (1891—1968) 251
Гаррик (Garrick) Дэвид (1818—1779) 350
Гаспари Адольф 196
Гаспаров Борис Михайлович 66
Гаусс (Gauss) Карл Фридрих (1777—1855) 331
Гегель (Hegel) Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) 225, 289, 315—316, 379
Гельвеций (Helvétius) Клод Адриан (1715—1771) 202, [375]
Генрих (Henry) VIII (1491—1547) 340
Гейзенберг (Heisenberg) Вернер (1901—1976) 381

Гейзерих (Geiserich; ?—477) 195
Гейне (Heine) **Генрих** (1797—1856) 26
Гере (Guéret) **Габриель** (1641—1688) 182
Герцен Александр Иванович (1812—1870) 285
Геродот (Ἡρόδοτος) **из Галикарнаса** (ок. 484—425 до н. э.) 307
Гершензон Михаил Осипович (1869—1925) 425
Гёте (Goethe) **Иоганн Вольфганг** (1749—1832) 1, 26, 185, 198, 271, [273]
Гизо (Guizot) **Франсуа** (1787—1874) 310
Гинзбург (Ginzburg) **Карло**, см. также Ginzburg C. 311
Глинка Михаил Иванович (1804—1857) 26
Гнедич Николай Иванович (1784—1833) 204
Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) 56, 121, 169, 204, 248, 265, [273], 283, 286, 289, 290, 292, 334
Гольбейн (Хольбейн, Holbein) **Ханс** (Младший; 1497/98—1543) 156
Гомер (Ὅμηρος; VIII век до н. э.) 204, 262
Гонкур (Goncourt) **братья Эдмон** (1822—1896) **и Жюль** (1830—1870) 20
Гораций (Horatius, **Квинт Гораций Флакк**; 65—8 до н. э.) 67, 322
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович; 1868—1936) [211], 377
Гофман (Hoffmann) **Эрнст Теодор Вильгельм Амадей** (1776—1822) 70
Грабарь-Пассек Мария Евгеньевна 259
Грибоедов Александр Сергеевич (1794/95—1829) 204, 269—270, 272—273, 294
Григорий Нисский (ок. 335 — ок. 394) 55
Гринберг (Greenberg) **Джозеф Харолд** 308
Громов Глеб Иванович (1762/63—1830) 373
Гроций (Groutis — латинизированное de Groot) **Гуго** (1583—1645) 370
Грязной Василий Григорьевич (до 1551 — после 1577) 364, 368
Гудзий Николай Каллиникович (1887—1965) 235
Гуковский Григорий Александрович (1902—1950) 129—131
Давыдов Василий Львович (1793—1855) 125
Давыдов Денис Васильевич (1784—1839) 167
Даниил Заточник (XII или XIII век) 363
Даниил Романович (Галицкий; 1201—1264) 367
Данилова Ирина Евгеньевна 76
Данте Алигьери (Dante Alighieri; 1265—1321) 103, 106, [241], 249—263, 331
Дарвин (Darwin) **Чарлз Роберт** (1809—1882) 330
Деглин Вадим Львович 3
Декарт (Descartes) **Рене** (1596—1650) 163, 380, 383
Дельвиг бар. Антон Антонович (1798—1831) 92, 283, 285—286
Дельвиг бар. Андрей Иванович (1813—1887) 285—286
Дельвиг (рожд. **Красильникова**) **Любовь Матвеевна** (? — 1859) 286
Дельвиг, сестры 286
Делюмо (Delumeau) **Жан** 311, 317
Деметрий Фалерский (ок. 350 — ок. 203 до н. э.) 52
Державин Гаврила (Гавриил) **Романович** (1743—1816) 97
Диккенс (Dickens) **Чарлз** (1812—1870) 326
Дионисий Ареопагит (Dionysios Areopagites, Псевдо-Дионисий; I век) 55, 253
Дмитриев Михаил Александрович (1796—1866) 278
Дмитриев-Мамонов Михаил Александрович (1790—1863) 424
Добролюбов Николай Александрович (1836—1861) 283—284
Долгорукая (Долгорукова, рожд. Шереметьева) **Наталья Борисовна** (1714—1771) 425
Долгоруковых, семья 187
Домье (Daumier) **Оноре** (1808—1879) 80
Дорес (Doresse), см. также Doresse J. 305
Достоевская (рожд. Сниткина) **Анна Григорьевна** (1846—1918) 156

Достоевский Федор Михайлович (1821—1881) 101—103, 105—109, 128, 150—158, 169, 185, 211, 226—234, 265, 283, 286, 331, 362, 377
Дре дю Радье (Dreux du Radier; 1714—1780) 272
Дубельт Леонтий Васильевич (1792—1862) 291
Дыренкова Надежда Петровна 220
Дюбуа (Dubois) **Жак** 51
Дюма (Dumas) **Александр** (Отец; 1803—1870) 291
Дюмезиль (Dumesil) **Ж.** 206
Дюрер (Dürer) **Альбрехт** (1471—1528) 132, 182
Егоров Борис Федорович 408
Екатерина II Алексеевна (рожд. принцесса **София Фредерика Августа Анхальт Цербстская**; 1729—1796) 120, 282, 371, 373, 375
Елизавета Петровна (1709—1761/62) [292]
Ельмслев (Hjelmslev) **Луи** (1899—1965) 410
Ершов Петр Павлович (1815—1869) 236—237
Жемчугова (рожд. Ковалева, в замуж. Шереметева) **Прасковья Ивановна** (1768—1803) 91
Жолковский Александр Константинович 99—105, 408
Жуковский Василий Андреевич (1783—1852) 155, 286, 426
Заболоцкий Николай Алексеевич (1903—1958) 418
Завалишин Дмитрий Иринархович (1804—1892) 425
Зализняк Андрей Анатольевич 324
Золя (Zola) **Эмиль** (1840—1902) 20
Иван IV Васильевич (Грозный; 1530—1584) 186, 293, 337, 364, 368
Иван VI Антонович (1740—1764) 151—152
Иван Грозный — см. Иван IV
Иванов Александр Андреевич (1806—1858) 56
Иванов Вячеслав Всеволодович 3, 217, 264, 324, 408
Игорь Святославович (1151—1202) 219, 332, 337—338, 365—366
Илларион (сер. XI в.), митрополит 202
Индова Екатерина Иосифовна 378
Иоанн Антонович — см. Иван VI
Иосиф Флавий (лат. Josephus Flavius, **Иосиф бен Матафие**; ок. 37 — ок. 95) 243
Кайсаров Андрей Сергеевич (1782—1813) 424
Кампанелла (Campanella) **Томмазо** (1568—1639) 182
Камю (Camus) **Альбер** (1913—1960) 176—177
Кант (Kant) **Иммануил** (1724—1804) 198, 326—327, 348, 384
Кантемир кн. **Антиох Дмитриевич** (1708—1744) 371
Кантор (Cantor) **Георг** (1845—1918) 60
Карамзин Николай Михайлович (1766—1826) 84, 131, 292, 371, 374, 418
Каратыгин Василий Андреевич (1802—1853) 85
Кардини (Cardini) **Франко** 176, 192
Карл Великий (лат. Carolus Magnus; 742—814) 173, 276
Карл XII (Karl; 1682—1718) 367
Каупель (Coypel) **Шарль** 79—80
Каховский Петр Григорьевич (1797—1826) 32
Каштелева Ксения Степановна (1897—1939) 220
Кери (рожд. Полторацкая) **Анна Петровна** (1800—1879) 286
Килон (Κύλων; VII в. до н. э.) 329
Киреевские, братья 289
Кирилл (в миру Константин; ок. 827—869) 200
Кирсанов Семен Исаакович (1906—1972) 110
Киселева Любовь Николаевна 8
Клейн (Klein) **Феликс** (1849—1925) 252
Климент (Clemens, Тит Флавий) **Александрийский** (ок. 150 — до 215) 55

Клинкенберг (Klinkenberg) **Жан Мари** 51
Клюев Николай Алексеевич (1884—1937) 150
Ключевский Василий Осипович (1841—1911) 425
Кнорозов Юрий Валентинович 30
Ковалева-Жемчугова П. — см. **Жемчугова П. И.**
Козлов Иван Иванович (1779—1840) 286
Козловский кн. Петр Борисович (1783—1840) 377
Коллингвуд (Collingwood) **Робин Джордж** (1889—1943) 381—383
Колмогоров Андрей Николаевич (1903—1987) 21, 408
Колумб (итал. Colombo, исп. Colón) **Христофор** (1451—1506) [355]
Кондорсе (Condorcet) **Жан Антуан Никола** (1743—1794) 320
Конрад Николай Иосифович (1891—1970) 342—343
Коншин Николай Михайлович (1793—1859) 121
Крачковский Игнатий Юлианович (1883—1951) 31
Крез (595—546 до н. э.) 329
Кроче (Croce) **Бенедетто** (1866—1952) 380
Крылов Александр Лукич (1798—1858) 290—292
Крылов Иван Андреевич (1766/68/69—1844) 374
Кузьмина Вера Дмитриевна (1908—1968) 365
Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868) 26
Курбский кн. Андрей Михайлович (ок. 1528—1583) 337
Кутон (Couthon) **Жорж** (1755—1794) 203
Кюстин (Custine) мар. **Астольф де** (1790—1857), см. также Custine A. 287—288, 294
Кюхельбекер Вильгельм Карлович (1797—1846) 31
Лаврентий (XIV в.), монах-переписчик (не установл.) [302]
Лаплас (Laplace) **Пьер Симон** (1749—1827) 317
Лаурано (Laurano) **Лучано** (наст. Луциян из Враны; ок. 1420/25—1479) 182
Лафарг (Lafargue) **Поль** (1842—1911) 422
Лафатер (Lavater) **Иоганн Каспар** (1741—1801) 84
Лачинова (рожд. Шелашникова) **Екатерина Петровна** (псевд. Е. Хамар-Дабанов; 1813/10—1896) 290—291
Левашев Николай Васильевич (? — не ранее 1842) 285
Левашева (рожд. Решетова) **Екатерина Гавриловна** (?—1839) 285
Левашева Наталья Сергеевна (ок. 1777—?) [202]
Левашева (в замуж. Дельвиг) **Эмилия Николаевна** 285
Леви Брюль (Lévi-Bruhl) **Люсьен** (1857—1939) 383—384
Леви Стросс (Lévi-Strauss) **Клодт** 313, 409—410
Ле Гофф (Le Goff) **Жак Луи** 310—311, 317
Лейбниц (Leibniz) **Готфрид Вильгельм** (1646—1716) 330
Ленин Владимир Ильич (1870—1924) 417
Леонардо да Винчи (Leonardo da Vinci; 1452—1519) 182
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1842) 83, 85, 150, 184, 278
Леруа Ладюри (Le Roy Laduric) **Эммануэль** 312
Лихачев Дмитрий Сергеевич 71, 335
Лихтенберг (Lichtenberg) **Георг Кристоф** (1742—1799) 350
Лобачевский Николай Иванович (1792—1856) 331
Лодж (Lodge) **Дэвид** 407—408
Лозинский Михаил Леонович (1886—1955) 250
Локк (Locke) **Джон** (1632—1704) 198
Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765) 369
Лопе де Вега, см. Вега Карпио Л. 57
Лотман Юрий Михайлович (1922—1993), см. также Lotman Ju. 81, 130, 215. 275, 280, 293, 335, 407—428
Лурье Яков Соломонович (1921) 379
Львов Павел Юрьевич (1770—1825) 280

Людовик (Louis) **XIII** (1601—1643) [181]
Людовик XVI (1754—1793) 289
Мабли (Mably) **Габриэль Бонно де** (1709—1785) 202
Майков Аполлон Николаевич (1821—1897) 103
Майков Василий Иванович (1728—1778) 90—91
Мамонов, см. Дмитриев-Мамонов М. А.
Мандельштам Осип Эмильевич (1891—1938) 89, 369
Марат (Marat) **Жан Поль** (1743—1793) 203
Марино (Marino) **Джамбаттиста** (1569—1625) 57
Мария Федоровна (рожд. София Доротея Августа Луиза, принцесса Вюртембергская; 1759—1828) 81, 295
Маркс (Marx) **Карл** (1818—1883) 159, [417—428]
Мартынов Павел Петрович (1782—1838) 115—116
Массейс (Massys) **Квинтен** (1465/66—1530) 77
Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930) 96, 159, 419
Менандр (ок. 343 — ок. 291 до н. э.) 211
Менендес Пидаль (Menédez Pidal) **Рамон** (1869—1868) 196—197
Мерсье (Mercier) **Луи Себастьен** (1740—1814) 202
Местр (Maistre) гр. **Жозеф Мари де** (1753—1821), см. также Maistre J. 377
Мефодий (предп. в миру Михаил; ок. 815—885) 200
Мефодий Патарский 277, 281
Мещерский Никита Александрович (1906—1987) 243, 367
Минц Зара Григорьевна (1927—1990) 8
Мишле (Michelet) **Жюль** (1798—1874) 310
Мирович Василий Яковлевич (1740—1764) 152
Молеврие 182
Монтескье (Montesquieu) **Шарль Луи де Секонда, барон де ла Бред и де** (1689—1755) 375
Мор (More) **Томас** (1477/78—1535) 182, 340—341
Моравиа (Moravia, наст. Пинкерле) **Альберто** (1907—1990) 222—223
Моррис (Morris) **Чарльз Уильям** 410
Моцарт (Mozart) **Вольфанг Амадей** (1756—1791) 130—131, 134—136, 138
Мочалов Павел Степанович (1800—1848) 85
Мукаржовский (Mukařovský) **Ян** (1891—1975) 77
Муравьев (Муравьев-Апостол) **Сергей Иванович** (1796—1826) 32
Мэнге (Minguet) **Филипп** 51
Мэтланд Фредерик (1850—1906) 319
Наполеон I (Napoléon) **Бонапарт** (1769—1821) 64, 83, 118, 143, 152
Нарежный Василий Трофимович (1780—1825) 173
Нардын-Нащекин (Ордын-Нащекин) **Афанасий Лаврентьевич** (1605/06—1680) 188
Неклюдов Сергей Юрьевич 215
Некрасов Николай Алексеевич (1821—1878) 158, 235—236, 419
Нестор (1050-е — нач. XII в.) [177, 202]
Нечаев Сергей Геннадиевич (1847—1882) [105]
Никитенко Александр Васильевич (1804—1877) 290
Никитин Афанасий — см. Афанасий Никитин
Николаенко Н. Н. 3
Николай I Павлович (1796—1855) [288], 291
Ницше (Nietzsche) **Фридрих** (1844—1900) 341
Нордштейн Александр Петрович (1810—1880) 115
Ньюсон (Newson) **Джон**, см. также Newson J. 193—194
Ньютон (Newton) **Исаак** (1643—1727) 198, 330
Оберкирх, баронесса (Oberkirh) 285
Одоакр (Odoacer; ок. 431—493) 195
Одоевский кн. Владимир Федорович (1803/4—1869) 278, 280, 284—285

Олег (Михаил) Святославович (Гориславич; ок. 1055—1115) 219, 337
Оленина (в замуж. Андро) Анна Алексеевна (1808—1888) 33—34, 85
Ордин-Нащекин А. Л, см. Нардын-Нащекин А. Л.
Ориген (Ὠριένης) **из Александрии** (ок. 185—253/54) 55
Орлов гр. Алексей Федорович (1786—1861) 291
Орлов гр. Михаил Федорович (1788—1842) 285
Островский Александр Николаевич (1823—1886) 244, 419
О'Тул (O'Toole) **Л. Майкл** 408
Павел I Петрович (1754—1801) 64, 81, 285, 294—295
Падучева Елена Васильевна 65, 309
Паикратова И. Л. 128, 143
Папаян Рафаэль Ашотович 425
Параджанов Сергей Иосифович (1924—1990) 80
Паскаль (Pascal) **Блез** (1623—1662) 225
Пастер (Pasteur) **Луи** (1822—1895) 4
Пастернак Борис Леонидович (1890—1960) 1, 71, 101, 328, 420
Пахомов Николай Павлович 278
Перетц Владимир Николаевич (1870—1935) 278
Пестель Павел Иванович (1793—1826) 32
Петр I Алексеевич (Великий; 1672—1725), см. также Pierre-le-Grand 42, [118—122], 128, 190, 202—203, [272], 275, 279, 281, 285, 290—293, 363, 367, 369, [370], 374
Пиксанов Николай Кирьякович (1878—1969) 419
Пильняк (наст. Вогау) **Борис Андреевич** (1894—1941) 19
Пирогов Николай Иванович (1810—1881) 290—291
Пир (Pire) **Франсуа** 51
Пирр (319—272 до н. э.) 330
Пирс (Peirce) **Чарльз Сэндерс** (1839—1914) 7, 97, 367, 410
Пифагор (Ρυθαγόρας) **Самосский** (ок. 540—500 до н. э.) [257]
Плавт (Plautus) **Тит Макций** (ок 250—184 до н. э.) 211
Платон (Πλάτων) **Афинский** (427—347 до н. э.) 225, 352—353, 381
Попов Андрей Николаевич (1841—1881) 277
Потебня Александр Афанасьевич (1835—1891) 21
Постников Михаил Михайлович 344
Пригожин (Prigogine) **Илья** 145, 321—323
Пропп Владимир Яковлевич (1895—1970) 7, 216, 220
Псевдо-Дионисий — см. Дионисий Ареопагит
Птолемей (Ptolemaeus) **Клавдий** (после 83 — после 161) 257
Пуанкаре (Poincaré) **Жюль Анри** (1854—1912) 330—331
Пугачев Емельян Иванович (1740/42—1775) 119—120, 142
Пумпянский Лев Васильевич (1891—1940) 144
Пушкин Александр Сергеевич (1899—1837) 28—29, 32—34, 38—39, 68, 70, 72, 85, 91—93, 101, 103, 115—145, 156, 169, 184—185, 204, 220, 237, 265, 272—273, 283, 285—286, 292—293, 355, 369, 417, 419—420, 424—426
Пушкин Матвей Степанович (?—1706) 188
Пуфендорф (Пуффендорф, Pufendorf) **бар. Самуэль** (1632—1694) 370
Пьеро делла Франческо (Piero della Francesca; ок. 1420—1492) 180
Пятигорский Александр Моисеевич 324
Радагайс (Radagais; ?—406) 195
Радищев Александр Николаевич (1749—1802) 375, 417, 423
Райс (Rice) **Д.,** см. также Rice D. 51—52
Рамбуйе (Rambonillet, рожд. де Вивонн) **Катрин маркиза де** (1588—1665) 181—182
Ранке (Ranke) **Леопольд фон** (1795—1886) 301
Растопчин (Ростопчин) **гр. Федор Васильевич** (1763—1826) 203

Растопчина, см. Ростопчина
Рафаэль (Рафаэло Санти, Raffaello Santi; 1483—1520) 85
Ревзин Исаак Иосифович (1923—1974) 480
Рембрандт (Rembrandt) Харменс ван Рейн (1606—1669) 156—157
Ретиф де Ла Бретон (Restif de la Bretonne) **Никола** (1734—1806) 173
Риккоботти (рожд. Риппи) **Амалия** (1803—1825) 32
Риман (Riemann) **Бернхард** (1826—1866) 178
Ричардсон (Richardson) Сэмюэл (1689—1761) [38]
Ришелье (Richelieu) герц. Арман-Жан дю Плесси де (1585—1642) 182
Робеспьер (Robespierre) **Максимильен Мари Исидор** (1758—1794) 203
Роден (Rodin) **Огюст** (1840—1917) 349—350
Розенблюм Лия Михайловна 102
Романовский В. 279
Рондо (Rondo; 1699—1783) 187
Ростопчин Ф. В. — см. Растопчин Ф. В.
Ростопчина (Растопчина; рожд. Сушкова) **Е. П.** (1811—1858) 291
Рубенс (Rubens) **Питер Пауэл** (1577—1640) 57
Руссо (Rousseau) **Жан Жак** (1712—1778) [38], 173, 194, 202—204, 374—376
Рылеев Кондратий Федорович (1795—1826) 32, 204
Рюве (Ruwet) **Никола**, см. также Ruwet N. 55
Сабанеев Леонид Леонидович 423
Салтыков, хозяин Шипова, не установл. 378
Салтыков Сергей Васильевич (1777—1846) 292
Салтыкова (рожд. Салтыкова) Александра Сергеевна (? — не ранее 1854) 292
Салтыков-Щедрин (наст. Салтыков, псевд. Н. Щедрин) **Михаил Евграфьевич** (1826—1889) 289
Сальвестрони Симонетта 253
Сальери (Salieri) **Антонио** (1750—1825) 130—136, 138
Самарин Юрий Федорович (1819—1876) 289
Сафо (Сапфо, Σαπφώ; ок. 650 до н. э.) 81
Святополк I Владимирович (Окаянный; ок. 980 — ок. 1019) 336
Святослав I Игоревич (1-я пол. X в. — 972/73) 276
Святослав (в крещении Николай, в монашестве Гавриил) **Ольгович** (Черниговский; после 1081—1164) 338
Сегал (Segal) **Дмитрий** 408
Селиванов Илья Васильевич (1810—1882) 286
Сен-Мартен (Saint-Martin) **Луи Клод де** (1743—1803) 173
Сепир (Sapir) **Эдуард** (1884—1939) 308
Сервантес (Сервантес Сааведра, Cervantes Saavedra) **Мигель де** (1547—1616) 169, 211, [273]
Сидоний Аполлинарий (Sidonius Apollinaris; ок. 430 — ок. 480) 111
Сийес (Sieyès) **Эммануэль Жозеф** (1748—1836) 233
Симеон Полоцкий (в миру Петровский-Ситнианович Самуил Емельянович; 1629—1680) 130, 369
Скалигер (Scaliger) **Жозеф Жюст** (1540—1609) 301
Скотт (Scott) **Вальтер** (1771—1832) 198
Скюдери (Scudéry) **Мадлен де** (1607—1701) 182
Слонимский Александр Леонидович (1881—1964) 227
Сократ (Σωκράτης; 470—399 до н. э.) 353
Соллогуб гр. Владимир Александрович (1813—1882) 278
Соловьев Сергей Михайлович (1820—1879) 187—188, 363, 367
Соссюр (Saussure) **Фердинанд де** (1857—1913) 6—8, 11, 20—21, 147, 225, 253, 308, 366—367, 410
Срезневский Измаил Иванович (1812—1880) 333
Сталин (наст. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879—1953) 186

Сталь (Сталь-Гольштейн, Staël-Holstein, рожд. Неккер) **Анна Луиза Жермена де** (1766—1817) 198
Стеблин-Каменский Михаил Иванович (1903—1981) 303
Степлетон (Stapleton) **Томас** (1535—1598) 340—341
Стенгерс (Stengers) **Изабелла** 321, 323
Стендаль (Stendhal) **Анри Мари Бейль** (1783—1842) 68, 84
Стенич (Сметанич) **Валентин Осипович** (1898—1939) 150
Сумароков Александр Петрович (1717—1777) 278—280, 371—372
Сцилард (Силард, Szilard) **Лео** (1898—1964), см. также Szilard L. 324
Талеман (Тальман, Tallemant) **Поль** (1642—1712) 181
Тальма (Talma) **Франсуа Жозеф** (1763—1826) 83
Тарабукин Николай Михайлович 115
Татлин Владимир Евграфович (1885—1953) 152
Тауринус (Taurinus) **Франц Адольф** (1794—1874) 331
Тезауро (Tesauro) **Эмануэле** (1591—1675) 57
Теодорих (Theodorich; ок. 454—526) 195
Тит (Titus; 39—81) 81
Титов Владимир Павлович (Тит Космократов; 1807—1891) 286
Тодоров (Todorov) **Цветан** 51, 408
Тойнби (Toynbee) **Арнольд Джозеф** (1889—1975) 319, 342
Толстая (рожд. Протасова) гр. **Анна Петровна** (1794—1869) 293
Толстая (рожд. Берс) гр. **Софья Андреевна** (1844—1919) 31
Толстой гр. **Алексей Константинович** (1817—1875) 291—292
Толстой гр. **Лев Николаевич** (1828—1910) 17, 31—32, [38], 41, 84, 93, 140, 152—153, 155, 204, 237, 310—311, 376, 417
Томашевский Борис Викторович (1890—1957) 50, 108—109, 408—409
Топоров Владимир Николаевич 217, 264, 324, 336
Тороп (Torop) **Пеэтер** 106, 109
Тредиаковский (Тредьяковский) **Василий Кириллович** (1703—1768) 374
Тринон (Trinon) **Адлен** 51
Трофимова М. К. 305
Тургенев Иван Сергеевич (1818—1883) 105, 151, 158, 237, 289
Тынянов Юрий Николаевич (1894—1943) 65, 204, 408, 424, 426
Тэрнер (Тернер, Turner) **Виктор** 349
Тютчев Федор Иванович (1803—1873) 26, 28, 225—226, 279, 419
Уоллес (Wallace) **Алфред Рассел** (1823—1913) 330
Уолси (Wolsey) **Томас** (ок. 1473—1530) 340
Успенский Борис Андреевич 324
Ушаков Дмитрий Николаевич (1873—1942) 187
Фабри (Fábri) **Золтан** 49
Фальконе (Falconet) **Этьен Морис** (1716—1791) [118, 281]
Феаген (VII в. до н. э.) 329
Февр (Febvre) **Люсьен** (1878—1956) 311, 317
Феллини (Fellini) **Федерико** (1920—1993) 59
Феодор Добрый (? -1360), еп. Тверской 240—241
Феодосий 382—383
Феофан Прокопович (<в миру> Элеазар; 1681—1736) 292, 370
аль-Фергани Абуль-Аббас-Ахмед бин Мухаммед бин Катир (IX в.) 258
Фидий (Φειδίας; ?—432/31 до н. э.) 293
Филарет 183, 371
Фламмарион (Flammarion) **Камиль** (1842—1925) 331
Флоренский Павел Александрович (1882—1943) 76, 251—253
Фоменко Анатолий Тимофеевич 344
Фонвизин Денис Иванович (1744/45—1792) 157
Франциск Ассизский (лат. Franciscus Ascisiatis, в миру Джованни Бернардоне; 1182—1226) 361

Фрейденберг Ольга Михайловна (1890—1955) 211
Фридрих Вильгельм III (Friedrich Wilhelm; 1770—1840) 152
Фукидид (Θουχυδίδης; 460—396 до н. э.) 329
Фурман Петр Романович (1809—1856) [272]
Хализев Валентин Евгениевич 128, 143
Хатшепсут (до 1525—1503 до н. э.) 304
Хлебников Велимир (Виктор Владимирович; 1885—1922) 20
Храповицкий Александр Васильевич (1749—1801) 372—373
Хризипп (280—204 до н. э.) 329
Хрущев Никита Сергеевич (1894—1971) [419]
Цезарь (Caesar) **Гай Юлий** (100—44 до н. э.) 307, 382
Циннеман (Zinnemann) **Фред** 340
Цицерон (Cicero) **Марк Туллий** (106—43 до н. э.) 329—330
Чаадаев Петр Яковлевич (1794—1856) 286
Чебышев Пафнутий Львович (1821—1894) 87
Черняговский Т. В. 3
Чернышев гр. **Захар Григорьевич** (1722—1784) 90
Чернышевский Николай Григорьевич (1828—1889) 339
Чернявев Николай Иванович (1854—1910) 220
Чехов Антон Павлович (1860—1904) 204
Шатобриан (Châteaubriand) виконт **Франсуа Рене де** (1768—1848) 310
Шаумян Степан 408
Шафиров бар. **Петр Павлович** (1669—1739) 367
Шварц Евгений Львович (1896—1958) 309
Швейкарт (Schweikart) **Фердинанд Карл** (1780—1857) 331
Шекспир (Shakespeare) **Вильям** (Уильям; 1564—1616) 22, 133, 169, 198, 211—215
Шеллинг (Shelling) **Фридрих Вильгельм Йозеф** (1775—1854) 290
Шенье (Chénier) **Андре Мари** (1762—1794) 92, 127
Шереметев гр. **Николай Петрович** (1751—1809) 91
Шереметьев гр. **Борис Петрович** (1652—1719) 363
Шешковский Степан Иванович (1853—1934) 291
Шиллер (Schiller) **Иоганн Кристоф Фридрих** (1759—1805) 198, 204
Шипов Николай Н. (1802—1862) 378
Шишков Александр Семенович (1754—1841) 203
Шкловский Виктор Борисович (1893—1984) 408, 409
Шлегель (Schlegel) **Фридрих** (1772—1829) 328
Шмурло Евгений Францевич (1853—1934) 277, 293
Шоттель (Shottel) **Юстус Георг** (1612—1676) 181
Шофер (Schofer) **П.**, см. также Schofer P. 51—52
Шпенглер (Spengler) **Освальд** (1880—1936) 341—342
Штиблин (Stiblin) **Каспар** 182
Шукман (Shukman) **Эни** 408
Щеглов Юрий Константинович 99—105, 408
Щербатов кн. Михаил Михайлович (1733—1790) 375—376
Щербинин Михаил Иванович (1798—1841) 92
Эделин (Edeline) **Ф.** 51
Эйнштейн (Einstein) **Альберт** (1879—1955) 317, 330—331
Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) 417
Эко (Eco) **Умберто** 51—53
Элиаде (Eliade) **Мирче** (1907—1986) 220, 223
Энгельгардт Борис Михайлович (1887—1942) 231
Эпикур (Ἐπίκυρος; 342/341—271/270 до н. э.) [130]
Эрлих (Erlich) **Виктор**, см. также Erlich V. 408
Эшби (Ashby) **Уильям Росс** 322
Якобсон Роман Осипович (1896—1982), см. также Jakobson R. 3, 7, 18, 20—21, 23—24, 50—51, 53, 96—97, 122, 129, 308, 313, 333, 408, 410—411, 417

Яковлев Михаил Лукьянович (Паяс, 1798—1868) 122
Яковлев Николай Васильевич (1891—1981) 144
Якушкин Иван Дмитриевич (1793—1857) 286
Янь Вышатич (предп. ок. 1016—1106) 177
Ярослав I Владимирович (Мудрый; ок. 978—1054) 202, 332—333, 336, 338

Benveniste E., см. также Бенвеинст Э. 12
Bloch M., см. также Блок М. 312
Braudel F., см. также Бродель Ф. 317
Chomsky N. 101
Custine A. mar. De 287—288
Dante Alighieri, см. также Данте Алигьери 250
D'Arco Silvio Avale 253, 259
Delpech F. 281
Delumeau J., см. также Делюмо Ж. 183
Doresse J. 305
Eliade M., см. также Элиаде М. 335
Erlich V., см. также Эрлих В. 408
Forti E. 259
Foucault M. 77
Giuzburg C., см. также Гинзбург К. 206
Grimaud M. 57
Jakobson R., см. также Якобсон Р. 23, 50—51, 118, 122, 184
Hartmanu A. 259
Lathuillère R. 182
Latimore O. 192
Lotman Ju. M., см. также Лотман Ю. М. 253
Newson J., см. также Ньютон Дж. 194
Piekarczyck S. 192
Pierre-le-Graud, см. также Петр I 288
Praeusals D. 196
Propp V., см. также Пропп В. Я. 409
Regny Viuassa de 258
Reichler C. 358
Rice D., см. также Райс Д. 52
Ro. Ba. 341
Ruwet N., см. также Рюве Н. 52
Saito K. 29
Saussure F. de, см. также Соссюр Ф. де 11
Schofer P., см. также Шофер П. 52
Shapiro M. 179
Stanford W. 259
Szilard L., см. также Сцилард Л. 324
Vovelle M., см. также Вовелль М. 326
Wada S. 29

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Авангард 58, 179
Автокоммуникация (коммуникативная система «Я — Я») 24—26, 31—34, 41, 45
    а. и механизм передачи информации 34—35
    миемоническая функция а. 32
Асимметрия 3, 164, 169—170
    асимметрическая бинарность 103, 104
    а. человеческого тела 177
Барокко 56—57, 78—79, 197—198, 280
    кинематографическое б. 59
Бинарность 164, 166—173
    асимметрическая б. 103, 104
Бинарные оппозиции
    верх/низ 250—260
    дом/антидом 264—275
    земная жизнь/загробная жизнь 239—249
Биосфера 165—166
Бифуркация 322, 325
    точки б. 321, 324
Время
    линейное в. 333
Вторичные моделирующие системы 411—412
Выбор 348, 350, 424
    механизм сознательного в. 324
    исторический в. 314—316, 325—327
Город
    г. как имя 275
    г. как культурный символ 275
    г. как семиотический механизм 282
    г. как семиотическое пространство 188—189, 275—277
    город-утопия 283
    идеальный г. 188, 282
    Москва 275, 276, 284
    Рим 276, 277, 280, 293, 294
    Санкт-Петербург 190, 275, 277—278, 280—281, 283—288, 290—295
Группа μ (Льежская группа) 51
Детерминизм
    детерминированность в науке 317—318
Диалог 193
    диалогическая ситуация 193—194
    д. культур 195—204
    дискретность диалогических систем 194
    механизм д. 195, 198—200, 204
Диалогизм 233
Динамические процессы 314, 321—323
    закономерное/случайное в д. п. 322—323
Договор 361—362, 378
    договорное сознание 360, 374—375
    договорные отношения 363—364, 379
Жаргон 181
Зеркальность

зеркало 74, 76—77
отражение 74—77
удвоение реальности 74—77
Знаковость
иконический знак 364
символический знак 351—352
Икона 55—56
Интеллект 1—3
искуственный и. 1
Ирония 50, 52
Искусство 40, 57—58
изобразительное искусство 75
Исторические школы
Новая история (L'histoire nouvelle, «История долгого дыхания») 310—312, 314, 317
Политическая история (позитивистская) 310, 314
История
аионимные процессы и. 313, 314
историческая семиотика 386

и. как наука 317–321, 380—384
и. как необратимый процесс 319—321
и. как память культуры (человечества) 384–385
и. как осознанная/неосознанная деятельность людей 314, 315, 323—327
механизмы непредсказуемости в и. 316
направление движения и. 324—325
начала и. 343
Кино 77
кинематограф 177
Классицизм 79
Код 7, 11, 13, 16
к. как сообщение 40
современность как к. 98
театр как промежуточный к. 80, 83
текст как к. 37—38
традиции как к. 98
Коммуникация 23—26
системы к. 36
Конвенциональность 153
Культура 3, 413
бесписьменная к. 344—352
возникновение к. 342—343
динамика к. 195, 197—198
европейская к. 42
к. как код 412
к. щеголей 62, 374
механизм к. 42—45, 223
пространство к. 178—179
письменная к. 346
русская к. 369
рыцарская к. 364
семиотика к. 3, 324, 384
текст к. 148
типология к. 59–62, 414—415
центр/периферия к. 223—226
Магия

магическая система 356—358
Миф
циклический м. 207—208
Мышлеиие 12
механизм м. 57
нарративность м. 342
творческое м. 60, 327
Нарратив 340
мифологические нарративные модели 341, 342
иарративность текста 107, 309, 310
Непредсказуемость 330
механизмы н. в истории 316
Остроумие 57
Палиндром 110—111
Память
абстрактная п. 90
коллективная п. 345—346, 347, 414
п. аудитории (адресата) 87—96
п. индивида 89, 90
п. как метафора 384—385
п. общая 89, 90
п. письмениая 345—346
п. текста 21—22
п. устная 346—349, 351
Перевод 15
творческий п. 15—19
Персонаж
п.-двойник 211—214, 215
подвижной п. 215—216
Письменность
п. как форма памяти 345—346
Поведение
игровое п. 368
п. масс 324
п. отдельного человека 325—326
п. толпы 326
ритуализованное п. 83—86
Поэтика
генеративная п. (поэтика выразительности) 99—101
Проза
ораторская п. 67
Просвещение 198
Пространство
географическое п. (средневековые представления) 239—249
геометрическое п. (в «Божественной комедии») 249—263
город как семиотическое п. 275—277
пространственная картина мира 296—297, 386
пространственное моделирование 205, 296
театральность петербургского п. 287—290
Религия 357—359
религиозная система 358—359
Реминисценция 147, 151
Речь 7, 15, 16
внутренняя р. 30—31
живая р. (живой язык) 314
ораторская р. 67

Риторика 68, 78, 86
живописная р. 80—82
классическая р. 52
метариторика 59—62
минус-р. 59
неориторика 52
р. текста 62—69, 78—79
Риторическая ситуация 60—61
Риторическая структура 66—68
Риторическая фигура (см. также Троп) 50—52
риторика фигур (тропов) 48—50
типологическая природа фигур 52—58
фигура мысли 52
фигура речи 52
фукциональная природа фигур 52, 58—59
Риторический текст 78
Риторическое высказывание 78
Ритуал 80, 83
р. как форма памяти 347—348
Романтизм 57
Семантика 68
вторичная семантизация 222
с. дома 270
с. камня 279
семантическая игра 61
семантический троп 47
семантическое содержание 69
Семиология, см. *Семиотика*
Семиотика 5—8, 407
нулевая с. 368
с. истории 4, 381, 386
с. как психология иследователя 6
с. как метод 6
с. как наука 5—6
с. культуры 324, 386
с. пространства 205
с. понятия чести 372
Семиотическая динамика 179
Семиотические системы 2, 15, 164, 206, 411—412
самоописание с. с. 170—171
Семиозис 165
Семиосфера 3, 163, 165—174, 178, 191—192, 204, 206
асимметрия с. 169—170
границы с. 174, 183, 185—186, 188—192
неоднородность с. 166—167
семиотические единства внутри с. 174, 185, 386, 416
семиотическое пространство с. 175, 178
структура с. 169—171
Семиотические объекты 2, 4
функции с. о. 2, 4
Символ 102, 105, 107, 145, 146—151, 159, 160, 351—352
«алфавит» с. 123
десимволизация 369
инвариантная сущность с. 149
сексуальный с. 50
с. как механизм памяти 148, 151

Симптомология 150—151
Смерть
временная с. 219—220
с. как проблема сюжета 218, 234—238
с. ученого/художника 331
Сознание
древнерусское с. 333–334
договорное (правовое) с. 360, 374—375
индивидуальное с. 46
коллективное с. 46
народное с. 373
письменное с. 346
с. исследователя 341—342
стилистическое с. 70—71
творческое с. 327—328
художественное с. 70—71
Сообщение
дотекстовое с. 12
механизм передачи с. (информацни) 12—15, 24—26, 34—37, 41—42, 94—101, 249
с. как код 40
Соположенне
принцип с. 58
Стилистика 68—70
поэтическая с. 69—70
стилистическое сознание 70—71
Структурализм 407, 410
Сюжет 206, 238, 310
криминальность с. 227, 231
повествовательный (линейный) с. 216
смерть как проблема с. 218, 219—220, 234—238
сюжетное пространство 215—217
цикличность с. 206—207, 209
язык с. 238
Творческий процесс 104
Театр 81
театральность быта 86, 372
театральность городского пространства (СПб.) 287—288, 290
т. как кодирующий механизм 81—84
Текст 4, 11—13, 301—302
актуализацня т. 96
грамматика т. 65—66
деформация исторического т. 331—333
дешифровка т. 303
диалогическая структура т. 226—227
иноязычный т. 67—68
циклический (мифологический) т. 207—210
механизм передачи т. 94—101
наративный т. 309, 310
начало/конец т. 63, 216, 339—342
научный т. 330
память т. 21—22
порождение (построение) т. 96, 99—101, 102—111, 208—209
письмеиный т. 351, 353
риторика т. 62—69, 78—79
риторический т. 60—61, 78

т. и аудитория (адресат, читатель) 87—88, 90—94, 112—114, 227—228, 428
т. исторического повествования 331, 336—337
т. как единство 415
т. как код 37—38
т. культуры 148
устный т. 351, 354
художественный (поэтический) т. 40—41, 63—64, 65, 68, 69—70, 72—73, 89, 94, 96—97, 100—101, 226, 330
Троп (см. также Риторическая фигура) 50—52, 58, 63, 65
ирония как т. 52
метаметафора 60
метаметонимия 60
метатроп 59
метафоризм барокко 56—57, 61—62
метафора 52—55, 57, 59, 62
метонимия 52—55, 57, 59, 62
семантический т. 47
синекдоха 52
Универсум 386
Факт 314
ф. исторический 301—306
интерпретация ф. 303—304, 307—308, 310
Фигура, см. *Риторическая фигура*
Флуктация 322—323
Фольклор 43
Формализм 408—411
Цитата 151, 185
Эсхатология 339
эсхатологическая легенда 218
эсхатологический цикл 234
Этикет (см. также *Ритуал*) 80
Язык 7—8, 11, 68
естественный я. 13—14
живой я. (речь) 313
искусственный я. 14, 17, 19
история я. 313—314
литературный (книжный) я. 313
метаязыковые структуры 19
общий я. 192, 194
поэтический я. 20, 297
французский я. в России 202—203
художественный я. (я. искусства) 18—19, 76
чужой я. 194, 198—199
я. галантной (прециозной) культуры 181—182
я. как код 88
я. как механизм 8
я. как семиотическое пространство 163—164
я. как система 8
я. сюжета 238
Языковые связи 308
Язычество 359—360

KOKKUVÕTE

Käesolevas raamatus käsitletakse semiootilisi süsteeme kui iseseisvaid mõtlevaid objekte, mis, sarnaselt inimintellektile, täidavad informatsiooni edastamise, säilitamise ja loomise funktsioone. 70—80-ndate aastate semiootilised uurimused näitasid, et minimaalne töötav semiootiline süsteem on binaarselt asümmeetriline, koosnedes vähemalt kahest vastastikku tõlkimatust, kuid omavahel seotud keelest. Nagu selgus, on samalaadne funktsionaalselt asümmeetriline ülesehitus ka inimaju poolkeradel. Binaarne asümmeetriline mehhanism on ka minimaalseks kultuuri semiootiliseks ühikuks.

Raamat jaguneb kolmeks osaks vastavalt kolmele semiootiliste süsteemide liigile: tekst, semiosfäär (kultuur), mälu (ajalugu).

TEKST. Erinevalt lingvistilisest semiootikast, mis vaatleb teksti vaid kui teate «pakendit», toob autor välja teised tähtsad teksti funktsioonid, sealhulgas loomingulise: iga kommunikatsiooniakt on tõlkeakt — koodide K1 ja K2 lõikumise tulemusel tekib tekst T3, s. t. toimub informatsiooni mahu kasv. Tekst täidab samuti mälu (teksti inkorporeeritud kontekstide summa, milledes tekst omandab tähenduse) funktsiooni ja autokommunikatiivset funktsiooni. Autokommunikatiivses süsteemis «Mina—Mina» formuleeritakse teade kommunikatsiooniprotsessi käigus ümber ja ta omandab uue tähenduse. See toimub formaalsete lisakoodide sisseviimise tulemusel ja viib autokommunikatsiooni subjekti enda muutumisele. Kultuurid jagunevad kommunikatiivselt ja autokommunikatiivselt orienteerituteks. Esimesed on liikuvamad ja dünaamilisemad, kuid teate saaja on siin passivsem. Teistes on saaja vaimne aktiivsus suurem, kuid kultuur ise vähem dünaamiline.

Retooriline tekst kujutab endast kahe või enama allteksti, mis on shifreeritud erinevate vastastikku tõlkimatute koodide abil, struktuurset ühtsust. Retooriline effekt tekib erinevate hierarhiliste allsüsteemide või registrite vahel, stilistiline — teatud hierarhilise allsüsteemi sees. Retooriline mõtlemine lähtub hierarhia suhtelisusest, stilistiline — hierarhiliste piiride absoluutsusest. Individuaalse poeetilise luulekeele otsingut võib kirjeldada kui üleminekut retooriliselt organisatsioonilt stilistilisele: retoorilise ruumi, kus kooseksisteerivad varem seostamatud keeleühikud, kujundab poeet ümber individuaalse stiili registrisse.

Troop on retoorika süsteemis samuti ülesehitatud vähemalt kahe keele kokkupõrkepunktis ja on diskreetsete (sõnaliste) ja mittediskreetsete (ikooniliste) tekstide lähenemise tulemus. Troobile orienteeritud

ajastud (arhailine, keskaeg, barokk, romantism, sümbolism, avangard) vahetavad välja ajastud, mis on orienteeritud retoorilistest figuuridest lahtiütlemisele. Troop ei ole lihtsalt teksti «kaunistus», vaid loomingulise mõtlemise mehhanism. Loominguline mõtlemine nii teadvuse kui ka kunsti vallas on juba oma olemuselt retooriline. Metaretoorika, loomingulise teadvuse teooria loomine, on üldteaduslik ülesanne.

Veel üheks semioosise vahendajaks on sümbol. Sümboli olemus on kahesugune: ta kannab endas invariantset tähendust, kuid erinevates kultuurikontekstites transformeerub ja genereerib uusi tähendusi ja süzeesid. Eriti «mahukad» on «lihtsad» sümbolid.

Ikoonilises retoorikas mängib erilist rolli kahestumise (näiteks peegelpilt) mehhanism ja objekti transformeerumine kahestumise protsessi käigus. Tekib objekti ja tema kujundi samasuse illusioon, mis paljastab teksti märgilis-tinglikku olemust.

Tekst sisaldab endas kommunikatiivse ahela lülide kokkuvõtlikku programmi: autor ja ideaalne lugeja, kelle kuju mõjutab aktiivselt reaalset lugejat, kuid ka ise varieerub ja on sõltuv viimasest. Teksti võib vaadelda kui kommunikatiivset protsessi, mille käigus toimub keeruline mäng positsioonide vahetusega. See kommunikatsioon on bipolaarselt asümmeetriline: kui autori jaoks on tekst vaid üks tema võimalikest realisatsioonidest, siis lugeja jaoks on ta üks ja ainus. Teksti ja lugeja vahele ladestuvad vältimatult kaks vastandlikku suhete tüüpi: mõistmine ja mittemõistmine, kusjuures ka mittemõistmine on kommunikatsiooni produktiivseks tingimuseks.

SEMIOSFÄÄR. Mõiste «semiosfäär» on moodustatud analoogselt V. Vernadski mõistega «biosfäär» ja tähistab semiootilist kontinuumit, mis on esmane üksikute semiootiliste moodustiste suhtes ja on nende tegevuse tingimuseks. Semiosfääri iseloomustavad järgmised tunnused.

1. Ebaühtlus. Semiosfääri keeled on heterogeensed ja heterofunktsionaalsed, neil on erinevad tsüklipikkused ja arengukiirused. Semiootilises ruumis eksisteerivad tuumstruktuurid ja perifeersed moodustised, nende suhe on relatiivne ja muutuv, sõltudes suuresti kirjelduse metakeelest ja vaatleja positsioonist. Semiootilise süsteemi kui ideaalse ühtsuse organisatsiooni kõrgeimaks staadiumiks on enesekirjelduse staadium.
2. Piiratus. Semiosfääri ühtsus on määratud mitte ainult metakirjeldusega, vaid ka ühesuguse suhtumisega piiri. Piiri mõiste sisaldab endas nii ühtsust kui ka eraldatust, «oma» ja «võõra" ning «sisemise» ja «välimise» vaheliste suhete dünaamikat. Semiosfääri piir on eriline adapteeriv seade, in-

terpretatsiooni mehhanism. Piiri mõistega on seotud samasuse ja individuaalsuse tunnused.

3. Isiksuse (mis mitte kõigis kultuurides ei samastu inimese füüsilise individuaalsuse piiridega) mõiste — semiosfääri struktureeriv printsiip.
4. Semiootiline dualism — töötava semiootilise süsteemi minimaalne vorm. Dialoogiline situatsioon eelneb reaalsele dialoogile: binaarsus ja asümmeetrilisus väljenduvad dialoogi keelte struktuurses erinevuses ja teadete vahelduvas suundumuses, s. t. üleminekus «saatja» positsioonilt «vastuvõtja» positsioonile ja vastupidi.

Eksisteerivad tsüklilised ja lineaarsed dialoogi ja tekstiloome vormid. Tänapäeva kultuuris on nad omavahel tihedas koostöös: toimub massiline mütoloogiliste tekstide tõlkimine diskreet-lineaarsete süsteemide keelde ja moodustub pseudomütoloogia. Mütoloogiliste struktuuride lõhkumise tunnusteks on eshatoloogilised tekstid, isomorfsete seoste lagunemine, uute tegelaste ilmumine, teksti alguse ja lõpu kategooriate eristamine ja nende modelleeriv funktsioon, rituaali muutminejutustavaks tekstiks.

Kultuuri müüdiloome mehhanism on organiseeritud kui topoloogiline ruum. Projekteerudes lineaarse aja teljele, omandades lineaarsuse ja diskreetsuse, saab ta sõnalise teksti tunnused. Vastupidine nähtus on reaalse ruumi muutumine semiosfääri ikooniliseks kujundiks, keeleks, milles väljendatakse ruumiväliseid tähendusi. Peatükis «Sümboolsed ruumid» vaadeldakse taoliste ruumide erinevaid liike: vene keskaegsete tekstide ruum, Dante «Jumaliku komöödia» ruum, Bulgakovi Kodu ja Anti-kodu ruum, Peterburi ruum.

KULTUURI MÄLU JA AJALOO SEMIOOTIKA. Erinevalt deduktiivsetest ja eksperimentaalteadustest tegeleb ajalugu eelkõige tekstidega. Sellega seoses tõuseb päevakorda ajaloolise fakti probleem. Esiteks on ajaloolase jacks fakt vähemolulistest sündmustest tähelepanuväärse valimise tulemus. Teiseks on fakt alati tekst, aga mitte kontsept või idee. Ta on laiem tähendusest, mis on tal saatja koodi poolt kaasa antud ja vajab interpreteerimist. Teate saaja jaoks on fakt eelneva analüüsi tulemus, ajalooline fakt luuakse teaduse poolt uurimise käigus. Seega ta ei ole absoluutne.

Ajaloolise sündmuse kirjeldamisel, s. t. tema muutmisel tekstiks, toimub korraldamata informatsiooni organiseerumine struktuurseks ühtsuseks, mis füüsiliselt kuulub väljendusplaani juurde, kuid kantakse vältimatult üle sisuplaani. Narratiivsed mudelid mõjutavad ajaloolase mõtlemist, ajaloo konstrueerimist. Peale selle kodeeritakse materjali ka ideoloogiliselt. Ajalugu satub uurija kätte ümbertöödeldud kujul.

Autor polemiseerib prantsuse «uue ajaloo» koolkonnaga, mis tekkis vastureaktsioonina positivismi kriisile ja püstitas eesmärgi uurida masside ja kollektiivsete ajalooliste impulsside ajalugusid. Prantsuse ajaloolased püüdsid vältida «subjekti» mõistet, jättes ajaloolise tegevuse ilma valikuvõimalusest. Autor, tuginedes dünaamiliste protsesside uurimisele keemias, füüsikas ja bioloogias, vaatleb ajalugu kui protsessi, kus sündmused kujutavad endast võimaluste kimpe. Juhuslik ja seaduspärane on siin kaks sama objekti võimalikku seisundit. Determineeritud protsessid vahelduvad bifurkatsiooni punktidega, kus asub jõusse teadliku valiku mehhanism, mis saab ajalooprotsessi objektiivseks elemendiks. Ka individuaalset käitumist ja kunstiteksti vaadeldakse kui dünaamiliste protsesside liike.

Kirjaoskamatutes kultuurides vaadeldakse sündmusi korduvatena ja tähtis on just sündmuse tuvastamine. Kollektiivse mälu rollis on siin mnemoonilised sümbolid: looduslikud ja inimkäte loodud. Kultuuris, mis on orienteeritud individuaalsele käitumistrateegiale, vaadeldakse iga sündmust kui esmakordset. Kirjaoskaja kultuur vaatleb maailma kui Teksti, kirjaoskamatu — kui Sümbolit.

Autor toob välja kaks tüpoloogilist kultuuri printsiipi — maagiline ja religioosne.

Maagiline eeldab: 1) süsteemis osalejate vastastikust sõltuvust, 2) kohustuslikkust, 3) osalejate suhteid ekvivalentse vahetuse vormis, 4) kokkuleppelisust. Religioosne printsiip eeldab: 1) ühepoolsust, 2) kohustuslikkuse puudumist, 3) sümboleid kui kommunikatsiooni vahendeid, 4) suhted on väljendatud «iseenda kinkimise» vormis. Esimese psühholoogia on orienteeritud märgilisusele, rituaalile, etiketile, teise — sümbolismile ja praktikale. Läänes on need kaks omavahel tasakaalus, Venemaal vaadeldi esimest kui paganlikku ja hinnati negatiivselt. 18. saj. oli aktiivse desümboliseerumise ja lepinguliste suhete arengu periood Venemaal. «Lepingut» ja «enese kinkimist» vaadeldakse kui ajaloolis-semiootilisi kategooriaid, mis omavad erinevates ajaloolistes kontekstides erinevaid funktsioone.

Seega seisab ajaloolase ees üldteaduslik tõlkeülesanne: see tõlge peab äärmuseni paljastama kirjeldatava objekti keele ja kirjelduse metakeele vahelise erinevuse. Ajalooline uurimus on vähemalt kahe keele dialoog: varased tekstid lülituvad tänapäeva kultuuri ja genereerivad ettekujutuse mineviku ajaloost mis juba kui võrdväärne dialoogis osaleja mõjutab tänapäeva.

Vene keelest tõlkinud S. Salupere.

Юрий Михайлович Лотман

ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ.
Человек — текст — семиосфера — история

Издатель А. Кошелев

Редактор Т. Д. Кузовкина

Корректор Е. Г. Вагина

Фотографию Ю. М. Лотмана предоставил Дмитрий Прац

Подписано в печать 05.12.96. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. п. л. 29. Заказ № 901 Тираж 3000.

Издательство «Языки русской культуры».
121857, Москва, Бережковская наб., 24.
ЛР № 071304 от 03.07.96

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Оптовая реализация — тел.: (095) 240-32-13. E-mail: sch-lrc.msk.ru
Адрес: Москва, Бережковская наб., 24, ком. 10, местный тел.: 2-17.
Проезд: Метро «Киевская», автобус 91, трол. 17, 84, 4-я ост. «Библиотека».

*

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
r by fax: (095) 246-20-20 for M153.