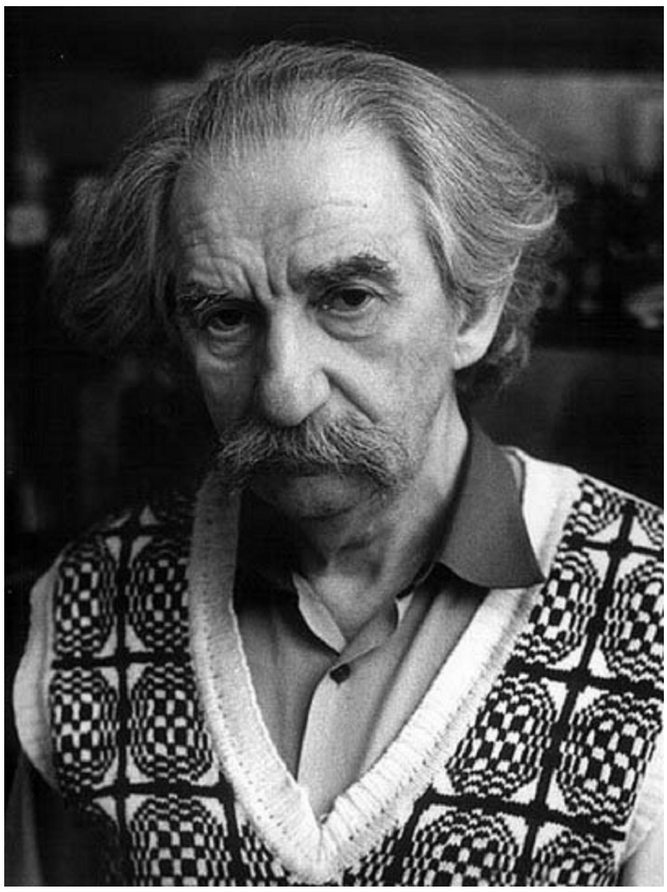
Ю.М. ЛОТМАН

Избранные статьи в трех томах

ТОМ I

Статьи по семиотике и топологии культуры



Таллин
«Александра»
1992

Издание выходит при содействии Открытого Фонда Эстонии

Оформление М. РУЙЗО
Издательство «Александра», 1992

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия ……9

СЕМИОТИКА КУЛЬТУРЫ

О семиосфере ……..…11
Мозг — текст — культура — искусственный интеллект ……25
Феномен культуры ……34
Асимметрия и диалог ……46
Миф — имя — культура (*совместно с Б. А. Успенским*) ……58
О двух моделях коммуникации в системе культуры ……76
Динамическая модель семиотической системы ……90
Несколько мыслей о типологии культур ……..……102
К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)……..…110
Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении ……..…121

ТЕКСТ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Семиотика культуры и понятие текста . ……129
Текст и функция (*совместно с А. М. Пятигорским*) ……..133
Текст и полиглотизм культуры ……142
Текст в тексте ……148
Текст и структура аудитории …..……..161

Риторика……..……167
Устная речь в историко-культурной перспективе……...……..184
Символ в системе культуры ……191
Память в культурологическом освещении ……200
О содержании и структуре понятия «художественная литература»……203
Слово и язык в культуре Просвещения ……216
Происхождение сюжета в типологическом освещении ……224
Каноническое искусство как информационный парадокс ……243

КУЛЬТУРА И ПРОГРАММЫ ПОВЕДЕНИЯ

Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века ……248
Театр и театральность в строе культуры начала XIX века ……269
Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия……287
Декабрист в повседневой жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) ……296
О Хлестакове ……337
Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) ……365
Куклы в системе культуры ……377
О редукции и развертывании знаковых систем (К проблеме «фрейдизм и семиотическая культурология») ……381

СЕМИОТИКА ПРОСТРАНСТВА

О метаязыке типологических описаний культуры ……386
О понятии географического пространства в русских средневековых текстах ……407
Проблема художественного пространства в прозе Гоголя ……413
Заметки о художественном пространстве ……448
Клио на распутье ……464

Вместо заключения. О роли случайных факторов в истории культуры……472

Вместо предисловия

Мы живем в мире культуры. Более того, мы находимся в ее толще, внутри нее, и только так мы можем продолжать свое существование

Отсюда важность понятия «культура» и, одновременно, его трудность для определения. Трудность эта не только и не столько в комплексности и многогранности этого понятия, а в том, что оно имеет исходный, первичный характер. В традиционной руссоистской оппозиции «Природа — Культура», утвердившейся в этнологии после составивших эпоху в науке о человеке трудов К. Леви-Стросса, предполагается, что Природа есть нечто первичное, исходное, на что социальные условия и другие «искусственные» результаты деятельности человека накладывают ограничения, именуемые Культурой. При всей кажущейся естественности и очевидности такого взгляда, вероятно, само понятие Природы есть создаваемая культурой идеальная модель своего антипода, сущность которого можно определить словами: «Всё без человека». Из этого вытекает, что сам человек неотделим от культуры, как он неотделим от социальной и экологической среды. Он обречен жить в культуре так же, как он живет в биосфере.

Культура есть устройство, вырабатывающее информацию. Подобно тому как биосфера с помощью солнечной энергии перерабатывает неживое в живое (*Вернадский*)*, культура, опираясь на ресурсы окружающего мира, превращает не-информацию в информацию. Она есть анти-энтропийный механизм человечества. К ней можно применить слова Гераклита Эфесского: «Психее присущ самовозрастающий логос». Для того, чтобы культура могла выполнить эту задачу, ей необходима, прежде всего, сложная внутренняя организация. Рассмотрению семиотических принципов этой организации и посвящена настоящая книга. Конечно. странно было бы видеть в культуре только семиотический ее аспект, однако другие ее стороны изучаются в контексте других наук и в данном случае не рассматриваются.*

Усложнение внутренней структуры — лишь одна сторона вопроса: «самовозрастающий логос» возможен лишь в незамкнутом пространстве, культура же по самой своей природе строит себя как пространство замкнутое. Из этого противоречия вытекает то, что в самой основе идеи культуры лежит существование другого, противостоящего ей мира. Мир этот может получать в алфавите культуры различные названия: природы, враждебных существ (*покойников, чужих богов, злых духов, волшебных зверей; характерно, что «свои боги», добрые покровительственные существа помещаются в центре культурного пространства, что одновременно ассоциируется с верхом универсума, а*

вредительные существа — за пределами культуры и внизу). *Он строится по принципу «вывернутой симметрии» и выполняет двойную, внутренне противоречивую функцию: хаос — и враг космоса, и его постоянный резерв, а граница между ними — и «недоступная черта», грань запредельности, и место постоянных контактов и проникновений. При этом создающиеся стереотипы «чужого, враждебного пространства» и обитающего там «врага» могут переноситься на реальных соседей данной культуры* (*чужой этнос или конфессию*). *В этом отношении характерно для периодов «охоты за ведьмами», что инфернальные, запредельные связи приписываются не далекому и проблематичному «другому», а именно ближайшему. В процессах ведьм «соседка» и «ведьма» звучат как синонимы, а архивы III отделения и вообще опыт сыскных органов показывают, что наибольшее количество доносов, обличающих причастность к злейшим силам, пишется на соседей и близких родственников.*

Таким образом, культура постоянно ведет «игру» с внекультурным пространством, то помещая туда свои страхи, то делая его вместилищем своих идеалов и постоянно созерцая себя в этом перевернутом зеркале. С этим связаны сюжеты посещения царства мертвых, страсть к путешествиям в «неоткрытые земли» (*родственность этих импульсов раскрывается на примере рассказа Улисса в «Аде» Данте*). *Исследователь культуры. XX в. с любопытством наблюдает, как в эпоху, когда географический резерв земных территорий был исчерпан, внекультурное пространство было сконструировано в подсознании индивида, что представляло собой часть общего поиска хаоса внутри культуры. Одновременно от марсиан Герберта Уэллса до современных «космических одиссей» протягивается возобновленный цикл — враждебный античеловеческий мир переносится в космос по всем законам мифологических представлений.*

Настоящая книга лишь вскользь затрагивает тему порождаемых культурой страхов, образы потустороннего мира и врага-античеловека. Это потребовало бы погружения в проблемы мифологии, что не входило в план книги, обращенной к вопросам механизмов культуры как информационного генератора. Автор счел полезным обратить внимание на эту неполноту тематики в предисловии.

Книга составлена из статей, писавшихся в промежутке между 1966 и 1987 гг. Но поскольку общий план работы сложился у автора давно, можно надеяться, что разновременность написания отдельных глав не разрушает единства книги в целом. Опубликование отдельных частей в виде статей в периодической печати поневоле приводило к необходимости повторения некоторых исходных положении. В настоящем издании автор старался эти повторы снять, что, к сожалению, оказывалось не всегда возможным, в частности, в тех случаях, когда в разных Статьях выявлялись разные грани исходных принципов. В остальном текст печатается без изменений.

Настоящий том представляет собой первый из задуманного издательством и автором трехтомника. Во второй должны войти статьи по истории литературы, в третий — по теории и истории искусств: театра, драматургии, кино, живописи и архитектуры. Написанные автором монографии в план издания не входят.

КУЛЬТУРЫ

О семиосфере

Современная семиотика переживает процесс пересмотра некоторых основных понятий. Общеизвестно, что у истоков семиотики лежат две научные традиции. Одна из них восходит Пирсу — Моррису и отправляется от понятия знака как первоэлемента всякой семиотической системы. Вторая основывается на тезисах Соссюра и Пражской школы и Кладет в основу антиномию языка и речи (текста). Однако при всем отличии этих подходов в них есть одна существенная общность: за основу берется простейший, атомарный элемент, и все последующее рассматривается с точки зрения сходства с ним. Так, в первом случае в основу анализа кладется изолированный знак, а все последующие семиотические феномены рассматриваются как последовательности знаков. Вторая точка зрения, в частности, выразилась в стремлении рассматривать отдельный коммуникативный акт — обмен сообщением между адресантом и адресатом — как первоэлемент и модель всякого семиотического акта. В результате индивидуальный акт знакового обмена стал рассматриваться как модель естественного языка, а модели естественных языков — как универсальные семиотические модели, самое же семиотику стремились истолковать как распространение лингвистических методов на объекты не включающиеся в традиционную лингвистику. Эту точку зрения, восходящую к Соссюру, с предельной четкостью выразил покойный И. И. Ревзин, предложивший в прениях на второй Летней школе по вторичным моделирующим системам в Кяэрику (1966) такое определение: «Предметом семиотики является любой объект, поддающийся средствам лингвисточеского описания».

Такой подход отвечал известному правилу научного мышления: восходить от простого к сложному — и на первом этапе безусловно себя оправдал. Однако в нем таится и опасность: эвристическая целесообразность (удобство анализа) начинает восприниматься как онтологическое свойство объекта, которому приписывается структура, восходящая от простых и четко очерченных атомарных элементов к постепенному их усложнению. Сложный объект сводится к сумме простых.

Пройденный за последние двадцать пять лет путь семиотических исследований позволяет на многое взглянуть иначе. Как можно теперь предположить, четкие и функционально однозначные системы в реальном функционировании не существуют сами по себе, в изолированном виде. Вычленение их обусловлено лишь эвристической необходимостью. Ни одна из них, взятая отдельно, фактически не работоспособна. Они функционируют, лишь будучи погружены в некий семиотический

континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями. Такой континуум мы, по аналогии с введенным В. И. Вернадским понятием «биосфера», называем семиосферой. Следует предупредить против смешения употребляемого В. И. Вернадским термина «ноосфера» и вводимого нами понятия «семиосфера». Ноосфера — определенный этап в развитии биосферы, этап, связанный с разумной деятельностью человека. Биосфера Вернадского — космический механизм, занимающий определенное структурное место в планетарном единстве. Расположенная на~повёрхности нашей планеты и включающая в себя всю совокупность живого вещества, биосфера трансформирует лучистую энергию солнца в химическую и физическую, направленную на переработку «косной» неживой материи нашей планеты, ноосфера образуется, когда в этом процессе доминирующее значение приобретает разум человека[1]. Если ноосфера имеет материально-пространственное бытие, охватывая часть нашей планеты, то пространство семиосферы носит абстрактный характер. Это, однако, отнюдь не означает, что понятие пространства употребляется здесь в метафорическом смысле. Мы имеем дело с определенной сферой, обладающей теми признаками, которые приписываются замкнутому в себе пространству. Только внутри такого пространства оказывается возможной реализация коммуникативных процессов и выработка новой информации.

Понимание В. И. Вернадским природы биосферы может быть полезно для определения вводимого нами понятия, поэтому на нем следует остановиться подробнее. В. И. Вернадский определил биосферу как пространство, заполненное живым веществом. «Живое вещество, — писал он, — есть совокупность живых организмов»[2]. Такое определение, как кажется, дает основание полагать, что за основу берется атомарный факт отдельного живого организма, сумма которых образует биосферу. Однако в действительности это не так. Уже то, что живое вещество рассматривается как органическое единстве — пленка на поверхности планеты — и что разнообразие ее внутренней организации отодвигается на второй план перед единством космической функции — быть механизмом переработки энергии, получаемой солнцем, в химическую и физическую энергию земли, — говорит о первичности, в сознании Вернадского, биосферы по отношению к отдельному организму. «Все эти 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, проявляющаяся в ней в течение всего геологического времени»[3]. С особенной определенностью эта мысль выражена в следующей формуле: «Биосфера — имеет совершенно определенное строение, определяющее все без исключения в ней происходящее (...). Человек, как 6н наблюдается в природе, как и все живые организмы, как всякое живое существо, есть функция биосферы, в определенном ее пространстве-времени»[4].

[1] «История научной мысли, научного знания (...) есть одновременно история создания в биосфере новой геологической силы — научной мысли, раньше в биосфере отсутствовавшей» (*Вернадский В. И.* Размышления натуралиста: Научная мысль как планетарное явление. М., 1977. Кн. 2. С. 22).

[2] *Вернадский В. И.* Биосфера: Избр. труды по биогеохимии. М., 1967. С. 350

[3] *Вернадский В. И.* Избр. соч.: [В 6 т.]. М., 1960. Т. 5. С. 101.

[4] *Вернадский В. И.* Размышления натуралиста... Кн. 2. С. 32.

Аналогичный подход возможен и в вопросах семиотики. Можно рассматривать семиотический универсум как совокупность отдельных текстов и замкнутых по отношению друг к другу языков. Тогда все здание будет выглядеть как составленное из отдельных кирпичиков. Однако более плодотворным представляется противоположный подход:

все семиотическое пространство может рассматриваться как единый механизм (если не организм). Тогда первичной окажется не тот или иной кирпичик, а «большая система», именуемая семиосферой. Семиосфера есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса.

Подобно тому как, склеивая отдельные бифштексы, мы не получим теленка, но, разрезая теленка, можем получить бифштексы, — суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума — семиосферы — делает определенный знаковый акт реальностью.

Семиосфера характеризуется рядом признаков.

Отграниченность.

Понятие семиосферы связано с определенной семиотической однородностью и индивидуальностью. Оба эти понятия (однородность и индивидуальность), как мы увидим, трудно определимы формально и зависят от системы описания, но это не отменяет их реальности и хорошей выделяемости на интуитивном уровне. Оба эти понятия подразумевают отграниченность семиосферы от окружающего ее внесемиотического или иносемиотического пространства.

Одним из фундаментальных понятий семиотической отграниченности является понятие границы. Поскольку пространство семиосферы имеет абстрактный характер, границу ее не следует представлять себе средствами конкретного воображения. Подобно тому как в математике границей называется множество точек, принадлежащее одновременно и внутреннему, и внешнему пространству, семиотическая граница — сумма билингвиальных переводческих «фильтров», переход сквозь которые переводит текст на другой язык (или языки), находящиеся вне данной семиосферы. «Замкнутость» семиосферы проявляется в том, что она не может соприкасаться с иносемиотическими текстами или с не-текстами. Для того чтобы они для нее получили реальность, ей необходимо перевести их на один из языков ее внутреннего пространства или семиотизировать факты. Таким образом, точки границы семиосферы можно уподобить чувственным рецепторам, переводящим внешние раздражители на язык нашей нервной системы, или блокам перевода, адаптирующим данной семиотической сфере внешний для нее мир.

Из сказанного очевидно, что понятие границы соотносительно понятию семиотической индивидуальности. В этом смысле можно сказать, что семиосфера есть «семиотическая личность» и разделяет такое свойство личности, как соединение эмпирической бесспорности и интуитивной очевидности этого понятия с чрезвычайной трудностью его формального определения. Известно, что граница личности как явления историко-культурной семиотики зависит от способа кодирования. Так, например, жена, дети, несвободные слуги, вассалы могут в одних системах включаться в личность мужа, хозяина и патрона, не имея самостоятельной индивидуальности, а в других — рассматриваться как отдельные личности. Это ясно обнаруживается в релятивности юридической семиотики. Когда Иван Грозный казнил вместе с опальным боярином не только семью, но и всех его слуг, это было продиктовано не мнимой боязнью мести (как будто холоп из провинциальной вотчины мог быть опасен царю!), а представлением о том, что юридически все они составляют одно лицо

с главой дома и, следовательно, казнь естественно на них распространяется. Русские люди видели «грозу» — жестокость царя — в том, что он широко применял казни к своим людям, но включение в число опальной единицы всех представителей рода было для них естественным. Иностранцы же возмущались тем, что за вину одного человека страдает другой. Еще в 1732 г. жена английского посла леди Рондо (совсем не враждебная русскому двору и описывающая в своих посланиях доброту и чувствительность Анны Иоанновны и благородство Бирона), сообщая своей европейской корреспондентке о ссылке семьи Долгоруковых, писала: «Вас, может быть, удивит ссылка женщин и детей; но здесь, когда глава семейства впадает в немилость, то все семейство подвергается преследованию»[5]. То же понятие коллективной (в данном случае — родовой), а не индивидуальной личности лежит, например, в основе кровной мести, когда весь род убийцы воспринимается как юридически ответственное лицо. С. М. Соловьев убедительно связал местничество с представлением о коллективной родовой личности: «Понятно, что при такой крепости родового союза, при такой ответственности всех членов рода один за другого, значение отдельного лица необходимо исчезало пред значением рода; одно лицо было немыслимо без рода: известный Иван Петров не был мыслим как один Иван Петров, а был мыслим как только Иван Петров с братьями и племянниками. При таком" слиянии лица с родом, возвышалось по службе одно лицо — возвышался целый род, с понижением одного члена рода — понижался целый род»[6].

Граница семиотического пространства — важнейшая функциональная и структурная позиция, определяющая сущность ее семиотического механизма. Граница — билингвиальный механизм, переводящий внешние сообщения на внутренний язык семиосферы и наоборот. Таким образом, только с ее помощью семиосфера может осуществлять контакты с несемиотическим и иносемиотическим пространством. Как только мы переходим к области семантики, нам приходится апеллировать к внесемиотической реальности. Однако не следует забывать, что эта реальность становится для д.шной семиосферы «для себя реальностью» только в той мере, в какой она переводима на ее язык (подобно тому как внешние химические вещества могут усваиваться клеткой, только если переведены в свойственные ей биохимические структуры: оба случая — частные проявления одного и того же закона).

Функция любой границы и пленки — от мембраны живой клетки до биосферы как (по Вернадскому) пленки, покрывающей нашу планету, и 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 внешних сообщений и перевод их на свой язык, равно как и превращение внешних несообщений в сообщения, т. е. семиотизацию поступающего извне и превращение его в информацию.

С этой точки зрения, все механизмы перевода, обслуживающие внешние контакты, принадлежат к структуре семиосферы.

В случаях, когда культурное пространство имеет территориальный характер, граница обретает пространственный смысл в элементарном значении. Однако смысл буферного механизма, трансформирующего

[5] *Письма* леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование имп. Анны Иоановны / Ред. и прим. С. Н. Шубинского. Спб., 1874. С. 46. [6] *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. Спб., б. г. Кн. 3. Стб. 679.

информацию, своеобразного блока перевода, она сохраняет и в этом случае. Так, например, когда семиосфера отождествляется с освоенным «культурным» пространством, а внешний по отношению к ней мир — с царством хаотических, неупорядоченных стихий, то пространственное размещение семиотических образований в ряде случаев получает следующий вид: лица, которые в силу особого дарования (колдуны) или типа занятий (кузнец, мельник, палач) принадлежат двум мирам и являются как бы переводчиками, поселяются на территориальной периферии, на границе культурного и мифологического пространства, между тем как святилище «культурных», организующих мир божеств располагается в центре. Ср. в культуре XIX в. противопоставление центра города, воплощающего господствующую социальную структуру, «разрушительной» стихии пояса окраин, причем окраина выступает, например, в поэме Цветаевой («Поэма заставы») и как часть города, и как принадлежащая миру, разрушающему город. Природа ее двуязычна.

Все великие империи, граничащие с кочевниками, «степью» или «варварами», селили на своих границах племена тех же кочевников или «варваров», нанятые на службу охраны границы. Эти поселения образовывали зону культурного билингвизма, обеспечивающего семиотические контакты между двумя мирами. Ту же функцию границ семиосферы выполняют районы разнообразных культурных смешений: города, торговые пути и другие области образований койне и креолизованных семиотических структур.

Типичным механизмом границы является ситуация «пограничного романа» типа византийского эпоса о Дигенисе или та, на которую содержится намек в «Слове о полку Игореве». Вообще, сюжет типа «Ромео и Джульетта» о любовном союзе, соединяющем два враждебных культурных пространства, ясно вскрывает сущность «пограничного механизма».

Надо иметь, однако, в виду, что если с точки зрения своего имманентного механизма граница соединяет две сферы семиозиса, то с позиции семиотического самосознания (самоописания на метауровне) данной семиосферы она их разделяет. Осознать себя в культурно-семиотическом отношении — значит осознать свою специфику, свою противо-поставленность другим сферам. Это заставляет акцентировать абсолютность той черты, которой данная сфера очерчена.

В разные исторические моменты развития семиосферы тот или иной аспект может доминировать, заглушая или полностью подавляя другой.

Граница имеет и другую функцию в семиосфере: она — область ускоренных семиотических процессов, которые всегда более активно протекают на периферии культурной ойкумены, чтобы оттуда устремиться в ядерные структуры и вытеснить их.

Поскольку граница — необходимая часть семиосферы, семиосфера нуждается в «неорганизованном» внешнем окружении и конструирует его себе в случае отсутствия. Культура создает не только свою внутреннюю организацию, но и свой тип внешней дезорганизации. Античность конструирует себе «варваров», а «сознание» — «подсознание». При этом безразлично, что эти «варвары», во-первых, могли обладать культурой значительно более древней и, во-вторых, конечно, не представляли единого целого, образуя культурную гамму от высочайших цивилизаций древности До племен, находящихся на весьма примитивной стадии развития. Тем не менее античная цивилизация могла осознать себя как культурное целое, только сконструировав этот якобы единый «варварский» мир, основным признаком которого было отсутствие общего языка с античной

культурой. Внешние структуры, расположенные по ту сторону семиотической границы, объявляются не-структурами.

Оценка внутреннего и внешнего пространства не заданна. Значимым является сам факт наличия границы. Так, в робинзонадах XVIII в. мир «дикарей», находящихся вне семиотики цивилизованного общества (ему могут приравниваться столь же искусственно сконструированные миры животных или детей — по признаку расположенности вне «условностей» культуры, т. е. ее семиотических механизмов), оценивается положительно.

Семиотическая неравномерность. Из сказанного в первом пункте видно, что «не-семиотическое» пространство фактически может оказаться пространством другой семиотики. То, что с внутренней точки зрения данной культуры выглядит как внешний, не-семиотический мир, с позиции внешнего наблюдателя может представиться ее семиотической периферией. Таким образом, то, где проходит граница данной культуры, зависит от позиции наблюдателя.

Вопрос этот осложняется обязательной внутренней неравномерностью как законом организации семиосферы. Семиотическое пространство характеризуется наличием ядерных структур (чаще нескольких) с выявленной организацией и тяготеющего к периферии более аморфного семиотического мира, в который ядерные структуры погружены. Если одна из ядерных структур не только занимает доминирующее положение, но и возвышается до стадии самоописания и, следовательно, выделяет систему метаязыков, с помощью которых она описывает не только самое себя, но и периферийное пространство данной семиосферы, то над неравномерностью реальной семиотической карты надстраивается уровень идеального ее единства. Активное взаимодействие между этими уровнями становится одним из источников динамических процессов внутри семиосферы.

Неравномерность на одном структурном уровне дополняется смешением уровней. В реальности семиосферы иерархия языков и текстов, как правило, нарушается: они сталкиваются как находящиеся на одном уровне. Тексты оказываются погружены в не соответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. Представим себе залу музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных веков, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленный методистами пояснительный текст к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Если мы сюда поместим еще самих посетителей с их семиотическим миром, то получится нечто напоминающее картину семиосферы.

Структурная неоднородность семиотического пространства образует резервы динамических процессов и является одним из механизмов выработки новой информации внутри сферы. В периферийных участках, менее всего организованных и обладающих гибкими, «скользящими» конструкциями, динамические процессы встречают меньше сопротивления и, следовательно, развиваются быстрее. Создание метаструктурных самоописаний (грамматик) является фактором, резко увеличивающим жесткость структуры и замедляющим ее развитие. Между тем участки, не подвергшиеся описанию или описанные в категориях явно неадекватной им «чужой» грамматики, развиваются быстрее. Это подготавливает в будущем перемещение функции структурного ядра на периферию предшествующего этапа и превращение бывшего центра в периферию. Наглядно процесс этот можно проследить на географическом перемещении центров и «окраин» мировых цивилизаций.

Деление на ядро и периферию — закон внутренней организации семиосферы. В ядре располагаются доминирующие семиотические системы. Однако если факт такого разделения абсолютен, то формы, в которые он облекается, семиотически релятивны и в значительной степени определены избранным метаязыком описания — зависимостью от того, имеем ли мы дело с самоописанием (описанием с внутренней точки зрения и в терминах, выработанных в процессе саморазвития данной семиосферы), или оно ведется внешним наблюдателем в категориях другой

системы.

Периферийные семиотические образования могут быть представлены не замкнутыми структурами (языками), а их фрагментами или даже отдельными текстами. Выступая в качестве «чужих» для данной системы, эти тексты выполняют в целостном механизме семиосферы функцию катализатора. С одной стороны, граница с чужим текстом всегда является областью усиленного смыслообразования. С другой, любой обломок семиотической структуры или отдельный текст сохраняет механизмы реконструкции всей системы. Именно разрушение этой целостности вызывает ускоренный процесс «воспоминания» — реконструкции семиотического целого по его части. Эта реконструкция утраченного уже языка, в системе которого данный текст приобрел бы осмысленность, всегда практически оказывается созданием нового языка, а не воссозданием старого, как это выглядит с точки зрения самосознания культуры.

Постоянное наличие в культуре определенного запаса текстов с утраченными кодами приводит к тому, что процесс создания новых кодов субъективно часто воспринимается как реконструкция («припоминание»).

Структурная неравномерность внутренней организации семиосферы определяется, в частности, тем, что, будучи гетерогенной по природе, она развивается с различной скоростью в различных своих участках. Разные языки имеют различное время и различную величину циклов; так, естественные языки развиваются значительно медленнее, чем ментально-идеологические структуры. Поэтому о синхронности протекающих в них процессов не может быть и речи.

Таким образом, семиосфера многократно пересекается внутренними границами, специализирующими ее участки в семиотическом отношении. Информационная трансляция через эти границы, игра между различными структурами и подструктурами, направленные непрерывные семиотические «вторжения» той или иной структуры на «чужую территорию» образуют порождения смысла, возникновение новой информации.

Внутреннее разнообразие семиосферы подразумевает ее целостность. Части входят в целое не как механические детали, а как органы в организм. Существенной особенностью структурного построения ядерных механизмов семиосферы является то, что каждая ее часть сама представляет собой целое, замкнутое в своей структурной самостоятельности. Связи ее с другими частями сложны и отличаются высокой степенью деавтоматизации. Более того, на высших уровнях они приобретают характер поведения, т. е. получают способность самостоятельного выбора программы деятельности. По отношению к целому они, находясь на других уровнях структурной иерархии, обнаруживают свойство изоморфизма. Таким образом, они являются одновременно и частью целого, и его подобием. Для прояснения этого отношения можно прибегнуть к образу, использованному в другой связи в конце XIV в. чешским писателем Томашем Штитным. Подобно тому как лицо, целиком отражаясь в зеркале, отражается так же и в любом из его осколков, которые, таким образом, оказываются и частью, и подобием целого зеркала, в целостном

семиотическом механизме отдельный текст в определенных отношениях изоморфен всему текстовому миру и существует отчетливый параллелизм между индивидуальным сознанием, текстом и культурой в целом. Вертикальный изоморфизм, существующий между структурами, расположенными на разных иерархических уровнях, порождает количественное возрастание сообщений. Подобно тому как объект, отраженный в зеркале, порождает сотни отражений в его осколках, сообщение, введенное в целостную семиотическую структуру, тиражируется на более низких уровнях. Система способна превращать текст в лавину текстов.

Однако выработка принципиально новых текстов требует иного механизма. Здесь необходимы контакты принципиально иного типа. Механизм изоморфизма строится здесь иным образом. Поскольку имеется в виду не простой акт передачи, а о б м е н, то между его участниками должно быть не только отношение подобия, но и определенное различие. Можно было бы сформулировать простейшее условие этого вида семиозиса следующим образом: участвующие в нем субструктуры должны быть не изоморфны друг другу, но порознь изоморфны третьему элементу более высокого уровня, в систему которого они входят. Так, например, словесный и иконический язык рисованных изображений не изоморфны друг другу. Но каждый из них, в разных отношениях, изоморфен внесемиотическому миру реальности, отображением которого на некоторый язык они являются. Это делает возможным, с одной стороны, обмен сообщениями между этими системами, а с другой, нетривиальную трансформацию сообщений и процессов их перемещения.

Наличие двух сходных и одновременно различных партнеров коммуникации — важнейшее, но не единственное условие возникновения диалогической системы. Диалог включает в себя взаимность и обоюдность в обмене информацией. Но для этого нужно, чтобы время передачи сменялось временем приема[7]. А это подразумевает дискретность — возможность делать перерывы в информационной передаче. Способность выдавать информацию порциями является всеобщим законом диалогических систем — от выделения собаками пахучих веществ в моче до обмена текстами в человеческой коммуникации. Следует иметь в виду, что дискретность может возникать на уровне структуры там, где в материальной ее реализации существует циклическая смена периодов высокой активности и периодов максимального ее снижения. Фактически можно сказать, что дискретность в семиотических системах возникает при описании циклических процессов языком дискретной структуры. Так, например, в истории культуры можно выделить периоды, когда то или иное искусство, находясь на высшей точке активности, транслирует свои тексты в другие семиотические система. Однако периоды эти сменяются другими, когда данный род искусства как бы переходит «на прием». Это не означает, что при описании изолированной истории данного искусства мы сталкиваемся здесь с перерывом: изучаемое имманентно, оно будет выглядеть как непрерывное. Но стоит нам задаться целью описать ансамбль искусств в рамках какой-либо эпохи, как мы отчетливо обнаружим экспансию одних и «как бы перерыв» в истории других. Этот же феномен может объяснять еще одно, хорошо известное историкам культуры, но теоретически не осмысленное явление: согласно большин-

[7]См.: *Newson S.* Dialogue and Development // Action, Gesture and Symbol: The Emergence of Language / Ed. by A. Lock. London; New York; San Francisco, 1978. P. 33.

ству культурологических теорий, такие явления, как Ренессанс, барокко. классицизм или романтизм, будучи порождены универсальными для данной культуры факторами, должны диагностироваться синхронно в области разных художественных — и, шире, интеллектуальных проявлений. Однако реальная история культуры дает совсем иную картину: время наступления подобных эпохальных явлений в разных родах искусств выравнивается лишь на метауровне культурного самосознания, переходящего потом в исследовательские концепции. В реальной же ткани культуры несинхронность выступает не как случайное откло нение, а как регулярный закон. Транслирующее устройство, находящееся в апогее свой активности, вместе с тем проявляет черты новаторства и динамизма. Адресаты, как правило, еще переживают предшествующий культурный этап. Бывают и другие, более сложные отношения, но неравномерность имеет характер универсальной закономерности. Именно благодаря ей непрерывные, с имманентной точки зрения, процессы развития с общекультурной позиции выступают как дискретные.

То же можно наблюдать и в отношении больших ареальных куль турных контактов: процесс культурного воздействия Востока на Запад и Запада на Восток связан с несинхронностью синусоид их имманентного развития и для внешнего наблюдателя представляется дискретной сменой разнонаправленных активностей.

Такая же система отношений наблюдается и в других разнообразных диалогах, например, центра и периферии культуры, ее верха и низа.

То, что пульсация активности на более высоком структурном уровне выступает как дискретность, не будет нас удивлять, если мы вспомним, что границы между фонемами существуют лишь на фонологическом, но отнюдь не на фонетическом уровне и не существуют на звуковой осциллограмме речи. То же можно сказать и относительно других структурных границ, например, между словами.

Наконец, диалог должен обладать еще одним свойством: поскольку транслируемый текст и полученный на него ответ должны образовывать, с некоторой третьей точки зрения, единый текст, а при этом каждый из них, со своей точки зрения, не только представляет отдельный текст, но имеет тенденцию быть текстом на другом языке, транслируемый текст должен, упреждая ответ, содержать в себе элементы перехода на чужой язык. Иначе диалог невозможен. Джон Ньюсон в цитированной выше статье показал, как в диалоге между кормящей матерью и грудным младенцем происходит взаимный переход на язык чужой мимики и речевых сигналов. В этом, кстати, отличие диалога от односторонней дрессуры.

С этим связано, например, то, что литература XIX в. для того чтобы оказать мощное воздействие на живопись, должна была включить в свой язык элементы живописности. Аналогичные явления происходят и при ареальных культурных контактах.

Диалогический (в широком смысле) обмен текстами не является факультативным явлением семиотического процесса. Утопия изолированного Робинзона, созданная мышлением XVIII в., противоречит современному представлению о том, что сознание есть обмен сообщениями — от обмена между полушариями большого мозга человека до обмена между культурами. Сознание без коммуникации невозможно. В этом смысле можно сказать, что диалог предшествует языку и порождает его.

Именно это и лежит в основе представления о семиосфере: ансамбль семиотических образований предшествует (не эвристически, а функционально) отдельному изолированному языку и является условием сущест-

вования последнего. Без семиосферы язык не только не работает, но и не существует. Различные субструктуры семиосферы связаны во взаимодействии и не могут работать без опоры друг на друга.

В этом смысле семиосфера современного мира, которая, неуклонно расширяясь в пространстве на протяжении веков, приняла ныне глобальный характер, включает в себя и позывные спутников, и стихи поэтов, и крики животных. Взаимосвязь этих элементов семиотического пространства не метафора, а реальность.

Семиосфера имеет диахронную глубину, поскольку она наделена сложной системой памяти и без этой памяти функционировать не может. Механизмы памяти имеются не только в отдельных семиотических субструктурах, но и у семиосферы как целого. Несмотря на то что нам, погруженным в семиосферу, она может представляться хаотическим неурегулированным объектом, набором автономных элементов, следует предположить наличие у нее внутренней урегулированности и функциональной связанности частей, динамическое соотнесение которых образует поведение семиосферы. Предположение это отвечает принципу экономии, т. к. без него очевидный факт отдельных коммуникаций делается трудно объяснимым.

Динамическое развитие элементов семиосферы (субструктур) направлено в сторону их спецификации и, следовательно, увеличения ее внутреннего разнообразия. Однако целостность ее при этом не разрушается, поскольку в основе всех коммуникативных процессов лежит инвариантный принцип, делающий их подобными между собой. Этот принцип строится на сочетании симметрии—асимметрии (на уровне языка эта структурная черта была охарактеризована Соссюром как «механизм сходств и различий») с периодической сменой апогеев и затуханий в протекании всех жизненных процессов в любых их формах. По сути и эти два принципа могут быть сведены к более общему единству:

симметрия—асимметрия может рассматриваться как расчленение некоторого единства плоскостью симметрии, в результате чего возникают зеркально отраженные структуры — основа последующего роста разнообразия и функциональной спецификации. Цикличность же имеет в основе своей вращательное движение вокруг оси симметрии.

Сочетание этих двух принципов наблюдается на самых разных уровнях — от противопоставления цикличности (осевой симметрии) в мире космоса и атомного ядра однонаправленному движению, господствующему в животном мире и являющемуся результатом плоскостной симметрии, до антитезы мифологического (циклического) и исторического (направленного) времени.

Поскольку сочетание этих принципов имеет структурный характер, выходящий за рамки не только человеческого общества, но и живого мира, и позволяет установить подобие самых общих структур, например, поэтическому произведению, то, естественно, напрашивается вопрос:

не является ли весь универсум сообщением, входящим в еще более общую семиосферу? Не подлежит ли вселенная прочтению? Ответить на этот вопрос мы вряд ли будем когда-либо способны. Возможность диалога подразумевает одновременно и разнородность, и однородность элементов. Разнородность семиотическая подразумевает разнородность структурную. В этом отношении структурное разнообразие семиосферы составляет основу ее механизма. Вероятно, так применительно к интересующей нас проблематике следует истолковать принцип, который В. И. Вернадский назвал «принципом П. Кюри—Пастера» и считал одним «из основных принципов логики науки — понимания природы»:

«Диссимметрия может вызываться только причиной, которая сама уже обладает этой диссимметрией»[8].

Наиболее простым и одновременно распространенным случаем соединения структурного тождества и различия является энантиоморфизм, зеркальная симметрия, при которой обе части зеркально равны, но неравны при наложении, т. е. относятся друг к другу как правое и левое. Такое отношение создает то соотносимое различение, которое отличается и от тождества, делающего диалог бесполезным, и от несоотносимого различия, делающего его невозможным. Если диалогические коммуникации — основа смыслообразования, то энантиоморфные разделения единого и сближения различного — основа структурного соотношения частей в смыслопорождающем устройстве[9].

Зеркальная симметрия создает необходимые отношения структурного разнообразия и структурного подобия, которые позволяют построить диалогические отношения. С одной стороны, системы не тождественны и выдают различные тексты, а с другой, они легко преобразуются друг в друга, что обеспечивает текстам взаимную переводимость. Если можно сказать, что для того, чтобы диалог был возможен, участники его должны одновременно быть различными и иметь в своей структуре семиотический образ контрагента[10], то энантиоморфизм является элементарной «машиной» диалога.

Доказательством того, что простая зеркальная симметрия коренным образом меняет функционирование семиотического механизма, является палиндром. Явление это мало изучалось, т. к. рассматривалось как поэтическая забава — плод «игрового словесного искусства»[11], порой открыто пейоративно как «жонглирование словом»[12]. Между тем даже поверхностное рассмотрение этого явления позволяет выявить весьма серьезные проблемы. Нас в данном случае интересует не свойство палиндрома сохранять смысл слова или группы слов при чтении как в прямом, так и в обратном направлении, а то, как меняются при этом механизмы текстообразования и, следовательно, сознания.

Напомним анализ китайского палиндрома, проведенный академиком В. М. Алексеевым. Указав, что китайский иероглиф, взятый изолированно, дает представление лишь о смысловом гнезде, а конкретно-семантические и грамматические его характеристики раскрываются лишь в соотношении с текстовой цепочкой и что без порядка слов-знаков нельзя определить ни их грамматических категорий, ни реального смыслового наполнения, конкретизирующего очень общую абстрактную семантику изолированного иероглифа, В. М. Алексеев показывает поразительные грамматико-смысловые сдвиги, которые происходят в китайском палиндроме в зависимости от того, в каком направлении его читать. В китайском «палиндроме (т. е. обратном порядке слов нормального стиха) все китайские слого-слова, оставаясь пунктуально на своих местах, призваны играть уже другие роли, как синтаксические, так и

[8] *Вернадский В. И.* Правизна и левизна // Вернадский В. И. Размышления натуралиста... Кн. 2. С. 149.

[9] См.: *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.

[10] См. об этом: *Падучева Е. В.* Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // Семиотика и информатика. М., 1982. Вып. 18.

[11] *Кмткииский А. П.* Поэтический словарь. М., 1966. С. 190.

[12] Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., 1974. С. 257.

семантические»[13]. Из этого В. М. Алексеев делал 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 взаимосвязь 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»[14].

Наблюдения над русским палиндромом подводят к другим выводам. С. Кирсанов в небольшой заметке сообщает исключительно интересные самонаблюдения над проблемой психологии автора русских палиндромов. Он сообщает, как «еще гимназистом» он «непроизвольно сказал про себя:

«Тюлень не лют» — 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»[15].

Итак, механизм русского палиндрома состоит в том, чтобы слово видеть. Это позволяет его потом читать в обратном порядке. Происходит весьма любопытная вещь: в китайском языке, где слово-иероглиф как бы скрывает свою морфо-грамматическую структуру, чтение в противоположном порядке способствует выявлению этой скрытой конструкции, представляя целостное и зримое как скрытый последовательный набор структурных элементов. В русском же языке он требует способности «видеть слова целиком», т. е. воспринимать их как целостный рисунок, своего рода иероглиф. Китайский палиндром переводит зримое и целостное в дискретное и аналитически дифференцированное, русский — активизирует прямо противоположное: зримость и целостность. То есть чтение в противоположном направлении активизирует механизм другого полушар-ного сознания. Элементарный факт энантиоморфического преобразования текста меняет тип соотнесенного с ним сознания.

Таким образом, восприятие палиндрома как бесполезного «жонглерства», бессмысленного штукарства напоминает мнение петуха из басни Крылова о жемчужном зерне. Уместно вспомнить и мораль этой басни:

Невежи судят точно так:
В чем толку не поймут, то все у них пустяк[16].

Палиндром активизирует скрытые пласты языкового сознания и является исключительно ценным материалом для экспериментов по проблемам функциональной асимметрии мозга. Палиндром не бессмыслен[17], а много-смыслен. На более высоких уровнях противоположному чтению припи-

[13] *Алексеев В. М.* Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании // Памяти академика Льва Владимировича Щербы. Л., 1951. С. 95.

[14] Там же. С. 102.

[15] *Кирсанов С.* Поэзия и палиндромон // Наука и жизнь. 1966. №7. С. 76.

[16] *Крылов И. А. Пол»,* собр. соч.: [В 3 т.]. М., 1946. Т. 3. С. 51.

[17] С. Калачева в заметке, написанной с позиции крыловского персонажа, так комментирует поэму Хлебникова «Разин»: «Значение, смысл слов и словосочетаний перестает интересовать автора (...). Набор этих строк мотивирован лишь тем, что его можно с одинаковым успехом читать справа налево и слева направо» (*Словарь* литературоведческих терминов. М., 1974. С. 441).

сывается магическое, сакральное, тайное значение. Текст при «нормальном» чтении отождествляется с «открытой», а при обратном — с эзотерической сферой культуры. Показательно использование палиндромов в заклинаниях, магических формулах, надписях на воротах и могилах, т. е. в пограничных и магически активных местах культурного пространства — районах столкновения земных (нормальных) и инфернальных (обратных) сил. А авторство известного латинского палиндрома епископ и поэт Сидоний Аполлинарий приписывал 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.)

Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смыслопорождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальных созданий человеческого духа, с другой. Для явлений, охватываемых понятием «текст», он, бесспорно, универсален. Для параллели к антитезе сакрального (прямого) и инфернального (обратного) построения характерна пространственная зеркальность выпуклого Чистилища и вогнутого Ада, которые повторяют у Данте конфигурацию друг друга как форма и ее заполнение. Как палиндромное построение сюжета можно рассматривать композицию «Евгения Онегина», где при движении в одном направлении «она» любит «его», выражает свою любовь в письме, но встречает холодную отповедь, а при противоположном отражении «он» любит «ее», выражает свою любовь в письме и встречает, в свою очередь, отповедь. Подобное повторение сюжета характерно для Пушкина[18]. Так, в «Капитанской дочке» сюжет складывается из двух путешествий: Гринева к мужицкому царю для спасения попавшей в беду Маши, а затем Маши — к дворянской царице для спасения Гринева[19]. Аналогичными механизмами на уровне персонажей являются наводнившие романтическую и постромантическую литературу Европы XIX в. двойники, часто непосредственно связанные с темой зеркала и отражения.

Разумеется, все эти симметрии—асимметрии — лишь механизмы смыслопорождения, и, как билатеральная асимметрия человеческого мозга, характеризуя механизм мышления, не предопределяет его содержания, они определяют семиотическую ситуацию, но не содержание того или иного сообщения.

Приведем еще один пример того, как зеркальная симметрия меняет природу текста. Н. Тарабукин открыл закон живописной композиции, согласно которому ось диагонали из правого нижнего в левый верхний угол картины создает эффект пассивности, а противоположная — из левого нижнего в правый верхний — активности и напряженности. «Интересна с рассматриваемой точки зрения общеизвестная картина Жерико «Плот Медузы». Композиция ее построена на двух перемежающихся диагоналях — пассивной и активной. Линия движения плота, гонимого ветром, намечена справа налево в глубину. Она олицетворяет стихийные силы природы, которые увлекают горсточку беспомощных

[18] См.: *Благой Д. Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955. С. 101 и след.

[19] См.: *Логман Ю. М.* Идейная структура «Капитанской дочки» // Пушкинский сборник. Псков, 1962.

людей, потерпевших кораблекрушение. По противоположной, активной линии, художник расставил несколько человеческих фигур, которые собирают последние усилия, чтобы выбраться из трагического положения. Они не прекратили борьбы. Подняв высоко над собою одного человека, они заставляют его размахивать платком, чтобы привлечь к себе внимание корабля, проходящего вдали на горизонте»[20]. Из сказанного вытекает экспериментально подтвержденный факт: одна и та же картина, переведенная при отпечатке гравюры в зеркальную симметрию, меняет эмоционально-смысловой акцент на противоположный.

Причина отмеченных явлений в том, что отражаемые объекты имеют в своей внутренней структуре плоскости симметрии и асимметрии. При энантиоморфическом преобразовании плоскости симметрии нейтрализуются и ничем себя не проявляют, а асимметрии становятся структурным признаком. Поэтому зеркально-симметричная парность является элементарной структурной основой диалогического отношения.

Закон зеркальной симметрии — один из основных структурных принципов внутренней организации смыслопорождающего устройства. К нему относятся на сюжетном уровне такие явления, как параллелизм «высокого» и комического персонажей, появление двойников, параллельные сюжетные ходы и другие хорошо изученные явления удвоений внутритекстовых структур. С этим же связаны магическая функция зеркала и роль мотива зеркальности в литературе и живописи. Такую же природу имеет и явление «текста в тексте»[21]. С этим же можно сопоставить рассмотренное нами в другом месте явление, наблюдаемое на уровне целостных национальных культур: процесс взаимного ознакомления и включения в некоторый общий культурный мир вызывает не только сближение отдельных культур, но и их специализацию — войдя в некоторую культурную общность, культура начинает резче культивировать свою самобытность. В свою очередь, и другие культуры кодируют ее как «особую», «необычную». Изолированная культура «для себя» всегда «естественна» и «обычна». Лишь сделавшись частью более обширного целого, она усваивает внешнюю точку зрения на себя как специфическую. При этом культурные общности типа «Запад» и «Восток» складываются в энантиоморфные пары с «работающей» функциональной асимметрией.

Поскольку все уровни семиосферы — от личности человека или отдельного текста до глобальных семиотических единств — являют собой как бы вложенные друг в друга семиосферы, каждая из них представляет собой одновременно и участника диалога (часть семиосферы) и

[здесь строка в книге просто пропущена т.е. ее не видно ни глазом, ни сканером]

правизны или левизны и включает в себя на более низком уровне правые и левые структуры.

Выше мы определили основу структурного построения семиосферы как пересечение пространственной симметрии—асимметрии и синусоидной смены интенсивности и затухания временных процессов, что порождает дискретность. После всего сказанного мы можем свести эти две оси к одной: проявлению правизны—левизны, что от генетико-молекулярного уровня до самых сложных информационных процессов является базой диалога — основы всех смыслопорождающих процессов.

[20] *Тарабукин Н.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам, Тарту, 1973. Т. 6. С. 479. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 308).

[21] См. статьи Вяч. Вс. Иванова, П. Х. Торопа, Ю. И. Левина, Р. Д. Тименчика *и* автора этих строк в сб. «Текст в тексте» (Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Т. 14; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 567).

Мозг — текст — культура искусственный интеллект

Нам говорят: безумец и фантаст, Но, выйдя
из зависимости грустной, С годами мозг
мыслителя искусный Мыслителя
искусственно создаст.

Гете. Фауст. II часть
(*Пер. Б. Пастернака*)

1. Вопросы моделирования искусственного интеллекта весьма осложняются неопределенностью самого понятия «интеллект». Здесь невольно приходит на память эпизод, рассказанный Андреем Белым. Его отец, известный математик Н. В. Бугаев, однажды председательствовал «на заседании, где читался доклад об интеллекте животных. Отец, председатель, прервал референта вопросом, знает ли он, что такое интеллект; обнаружилось: референт не знает; тогда отец начал спрашивать сидящих в первом ряду:

—Вы?

—Вы?

Никто не знал. Отец объявил: «В виду того, что никто не знает, что есть интеллект, не может быть речи об интеллекте животных. Объявляю заседание закрытым»[1].

Неопределенность, которая царит до сих пор в этом вопросе, в значительной мере связана с тем, что единственным реально данным нам интеллектуальным объектом до сих пор предполагался механизм индивидуального сознания человека. Поскольку объект этот не включается ни в какой ряд, оставаясь уникальным, изучение его чрезвычайно затруднялось: что в нем принадлежит сознанию как таковому, а что следует отнести за счет случайной и частной его формы — человеческого сознания — оказывалось практически невыяснимым. Неясность исходного понятия — «интеллект» — влечет за собой ряд последствий. В частности, открытым остается вопрос о том, в какой мере, моделируя отдельные элементарные звенья мыслительного процесса или формализуя отдельные аспекты логического сознания, мы действительно приближаемся к построению искусственного автономного интеллекта. Накапливая и складывая отдельные кирпичики (что, конечно, само по себе, безо всякого сомнения, имеет научную ценность), получим ли мы в конечном итоге «мыслящее устройство», или же перед нами окажется лишь усовершенствованный придаток к интеллекту человека?

2. Рассматривая реально данные в человеческой культуре виды коммуникаций и текстов, мы можем выделить две группы ситуаций:

а) ситуации, когда целью коммуникативного акта является передача константной информации. В этих случаях ценность всей системы определяется тем, в какой мере текст — без потерь и искажений — передается от адресанта к адресату. Следовательно, вся система ориентирована на максимальное понимание, всякое несовпадение между кодом говорящего и слушающего — источник непонимания — будет рассматриваться как помеха. Текст в этом случае — некий пассивный носитель вложенного

[1] *Белый А.* На рубеже лв\\ столетий. 2-е изд.М.; Л., 1931. С. 71—72.

в него смысла, выполняющий роль своеобразной упаковки, функция которой — донести без потерь и изменений (всякое изменение есть потеря) некоторый смысл, который в абстракции предполагается существующим еще до текста. В структурном отношении текст в данном его аспекте — материализация языка: все, что нерелевантно для языка, является в тексте случайным и не может быть носителем смысла.

Изменения, которым может подвергаться текст в процессе коммуникации, в этих случаях делятся на закономерные и незакономерные. Первые совершаются в соответствии с заложенными в структуре коммуникации алгоритмами и имеют обратимый характер. Из любой формы трансформации можно однозначно получить текст в его исходном виде. Вторые — ошибки, описки — являются коммуникативными паразитами и «снимаются» как неструктурные. Исходная структура языка выступает как механизм устойчивости, гарантирующий текст от искажений. К незакономерным трансформациям относятся не только все виды шума, но все виды непонимания. Индивидуальная вариативность кодирующих устройств, затрудняющая адекватность понимания, также рассматривается как вульгарная помеха, для снятия которой должны быть мобилизованы механизмы языковой устойчивости.

Идеальным видом такой коммуникации является общение с помощью метаязыков или пользование искусственными языками, а идеальным текстом, с этой точки зрения, будет текст на мета- или искусственном языке. Все остальные тексты (тексты на естественных языках и, особенно, на языках искусства) в этом аспекте будут выглядеть как «неэффективные»;

б) ситуации, когда целью коммуникационного акта является выработка новой информации. Здесь ценность системы определяется нетривиальным сдвигом значения в процессе движения текста от передающего к принимающему. Нетривиальным мы называем такой сдвиг значения, который однозначно не предсказуем и не задан определенным алгоритмом трансформации текста. Текст, получаемый в результате такого сдвига, мы будем называть новым. Возможность образования новых текстов определяется как случайностями и ошибками, так и различием и непереводимостью кода исходного текста и того, в направлении которого совершается перекодировка. Если между кодом исходного текста и кодом перевода нет однозначного соответствия, а существует лишь условная эквивалентность (без этого перевод вообще невозможен), то возникающий в результате такой трансформации текст будет в определенном отношении предсказуем, но одновременно и непредсказуем. Коды будут здесь выступать не как жесткие системы, а в качестве сложных иерархий, причем определенные уровни у них должны быть общими и образовывать пересекающиеся множества, но на других уровнях нарастает гамма непереводимости, разнообразных конвенций с разной степенью условности. Это исключает возможность при обратном переводе получить исходный текст, что и есть механизм возникновения новых текстов.

Нетрудно заметить, что сами понятия коммуникации и текста в этих ситуациях имеют различное содержание. В первой коммуникация мыслится как моноязычная (одноканальная) система, а текст — материализация некоторого одного языка. Во второй минимальное условие — наличие двух языков, достаточно близких, чтобы перевод был возможен, и настолько далеких, чтобы он не был тривиальным, а текст — многоязычное, многократно зашифрованное образование, которое в рамках любого из отдельно взятых языков раскрывается лишь частично. Текст в том значении, которое вкладывается в него в ситуациях

«б», богаче и сложнее любого из языков, поскольку представляет собой устройство, в котором сталкиваются и сополагаются языки.

3. Текст в этом втором значении обладает семиотической неоднородностью и, как следствие этого, способностью генерировать новые сообщения. Роль его отличается активностью: он всегда «знает больше», чем исходное сообщение.

В ситуациях «а» информационный процесс мыслится по следующей схеме: некоторый «смысл» кодируется с помощью определенной языковой системы и получает материальное бытие в виде текста. Текст передается адресату, который декодирует его по той же системе и получает исходный смысл. В случае «б» схема приобретает иной вид. Простейшей формой является следующая: в коммуникационную цепь вводится текст T_1, т. е. текст простейшего типа. Он поступает в блок нетривиального перевода (БНП), где трансформируется в T_1. БНП представляет собой двуязычное устройство с нежесткими правилами эквивалентностей между языками. Одним из реально данных нам БНП является текст T_2, т. е. текст в значении «б». В качестве примера T_2 можно назвать художественный текст — многоязычное устройство со сложными и нетривиальными отношениями между субтекстами (структурными аспектами, которые высвечиваются на фоне какого-либо одного из языков). Будучи вырван из коммуникационных связей, T_2 «не работает». Но стоит включить его в коммуникационную структуру, начать пропускать через него внешние сообщения, как он начинает функционировать как генератор новых сообщений и текстов. Стоит снять с полки «Гамлета», прочесть его или поставить на сцене, подключив к нему читателя или зрителя, как он начнет функционировать в качестве генератора новых и по отношению к автору, и по отношению к аудитории, и по отношению к нему самому сообщений. Последнее качество настолько важно, с одной стороны, и поразительно, с другой, что в него стоит вдуматься.

Частным следствием различия между T_1 и T_2 является то, что для последнего различение системного и внесистемного приобретает исключительно релятивный характер. Более того. T_2 выступает не только как генератор текстов, но и, превращая индивидуальные черты своего текста в новый резерв полиглотизма, — как генератор языков. Если в ситуации «а» язык порождает текст, то в ситуации «б» текст может порождать новые языки. В реальной истории культуры мы неоднократно сталкиваемся со случаями, когда появление текста предшествует появлению языка и стимулирует это последнее.

4. Следует отметить, что текст типа T_2 обнаруживает черты интеллектуального устройства: он обладает памятью, в которой он может концентрировать свои предшествующие значения, и одновременно он проявляет способность, включаясь в коммуникативную цепь, создавать новые нетривиальные сообщения. Если принять определение разумной души, которое дал Гераклит Эфесский: «Психее присущ самовозрастающий логос», то T_2 может рассматриваться как один из объектов, обладающих этим свойством.

Вопрос о «памяти текста», несмотря на его исключительную сложность, уже находится в определенной — хотя все еще начальной — стадии рассмотрения (ср. введенное М. М. Бахтиным понятие «память жанра»). Более неожиданным может показаться представление о тексте как мыслящем устройстве. Основным возражением здесь может быть указание на то, что текст сам по себе, взятый изолированно, не вырабатывает новых сообщений и что для этого сквозь него должен быть пропущен какой-либо другой текст, что практически реализуется, когда к тексту

«подключается» читатель, хранящий в памяти некоторые предшествующие сообщения.

Это возражение нетрудно отвести. «Самовозрастающий логос» не подразумевает, а исключает изолированность. Мыслящее устройство не может работать в изоляции. Это подтверждается и индивидуальным «естественным разумом» (в значении, параллельном термину «естественный язык»), и вторичным коллективным разумом культуры. Все известные науке случаи вырастания детей в полной изоляции от человеческого коллектива и поступающих извне человеческих текстов убеждают, что физиологически совершенно исправная машина мышления в этих случаях остается не запущенной в работу. Роль пускового механизма играет поступающий извне текст, который приводит индивидуальное сознание в движение. В этом смысле парадокс: «Сознанию должно предшествовать сознание» — звучит как тривиальная истина. Вопрос этот фактически был уже детально обсужден в споре госпожи Простаковой с ее крепостным, портным Тришкой: «Г-жа Простаков а:

...Портной учился у другого, другой у третьего, да перво-ет портной у кого же учился? Говори, скот. Тришка: Да перво-ет портной, может быть, шил хуже и моего»[2]. Т. е. «первый портной» еще не был портным. Для того чтобы появился «портной», нужно, чтобы до него «портной» уже был. Здесь выступает альтернатива мелких количественных накоплений, характер которых в процессе зарождения сознания для нас остается довольно темным, и быстрой цепной реакции интеллектуального развития, которая порождается введением извне текста. Темпы первого и второго несравнимы. Но важно отметить еще и другое: для того чтобы появилась возможность ввести извне текст в систему, которая по своему имманентному устройству может быть мыслящей, необходимы по крайней мере два условия. Во-первых, текст этот должен существовать, а во-вторых, система должна быть способна распознать, что это за текст, т. е. между системой и поступающими извне раздражителями должна сложиться семиотическая ситуация, что подразумевает взрывной переход от состояния Природы к состоянию Культуры. Представление о том, что постепенно усовершенствуемая машина «вдруг» начнет «сама собою» мыслить, так же иллюзорно, как противоположное, согласно которому текст, введенный извне в пассивное устройство, породит феномен мысли. Мышление есть акт обмена и, следовательно, подразумевает двустороннюю активность. Текст, введенный извне, стимулирует, «включает» сознание. Но для того чтобы это «включение» состоялось, включаемое устройство должно иметь в своей памяти фиксацию семиотического опыта, т. е. такой акт не может быть «первым». Модели «статическое состояние — запуск — действие» противостоит модель кругового, взаимостимулирующего обмена. В реальном человеческом коллективе это обеспечивается интеллектуальной, физической, эмоциональной неравнозначностью его членов. Не абсолютные «достижения», а степень расстояния между полюсами обеспечивает интеллектуальную динамику. Явление это находит подтверждение и на уровне коллективного сознания. Здесь сформулированный выше парадокс можно было бы перефразировать таким образом: «Развитой цивилизации должна предшествовать развитая цивилизация». Всякий раз, когда археологи обнаруживают «первую» и «древнейшую» цивилизацию, им приходится через некоторое время убеждаться, что ей предшествовала (часто в прямом смысле, располагаясь под ней в более древних пластах раскопок) еще более ранняя,

[2] *Фонвизин Д. И.* Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 108.

но и иногда даже более развитая цивилизация. Переход от примитивных архаических культур, находящихся в состоянии многовекового равновесия, к динамическим текстопорождающим цивилизациям также не позволяет обнаружить плавности и промежуточных звеньев.

5. Основываясь на сказанном выше, мы можем выделить по крайней мере три класса интеллектуальных объектов: естественное сознание человека (отдельной человеческой единицы), текст (во втором значении), культуру как коллективный интеллект[3].

Между всеми этими объектами можно установить структурное и функциональное подобие. В структурном отношении все они будут характеризоваться семиотической неоднородностью. Правое и левое полушария головного мозга человека, разноязычные субтексты текста, принципиальный полиглотизм культуры (минимальной моделью является двуязычие) образуют единую инвариантную модель: интеллектуальное устройство состоит из двух (или более) интегрированных структур, принципиально разным образом моделирующих внележащую реальность. Эволюционно это явление можно представить как вырастающее из парности органов чувств. Однотипно преобразуя внешние раздражения, парные органы чувств, однако, пространственно разнесены и «смотрят» на мир под разными углами зрения. Это придает создаваемой ими картине стереоскопичность. Следующим в структурном отношении шагом является возникновение структурно контрастных пар: взгляд на объект с одной и другой точки зрения одновременно легче связывается в единую картину, чем интеграция зрительного и слухового образов мира. Но именно потому, что образы эти рационально не взаимопереводимы и интеграция их требует напряжения, они представляют важный этап на пути к возникновению асимметрии мозговых полушарий. Аналогична структура и других систем смыслообразования.

Инвариантом всех этих систем будет биполярная структура, на одном полюсе которой помещен генератор недискретных текстов, а на другом полюсе — дискретных. На выходе системы эти тексты смешиваются, образуя единый многослойный текст с многообразными внутренними переплетениями взаимно не переводимых кодов. Пропуская через эту систему какой-либо текст, мы получим лавинообразное самовозрастание смыслов. Если подключить к такому устройству блок новых сообщений, которые в соответствии с какими-либо правилами будут признаны «целесообразными», и запоминающее устройство, призванное сохранить такие сообщения, то мы получим инвариантный каркас.

Одно из определяющих различий между полярными текстопорождающими устройствами — разница в способности увеличения объема текста: генератор дискретных текстов увеличивает текст по принципу линейного присоединения сегментов, генератор недискретных — по принципу аналогового расширения (типа кругов на воде или вкладывающихся Друг в друга матрешек). Различие это будет иметь фундаментальные последствия. Линейная организация текста, с ее «до» и «после», порождает концепцию линейного времени, правило причинности, чувство историзма и другие основополагающие для целых типов культуры представления.

Идея подобия связывается с циклическим временем и разнообразными формами аналогового мышления — от мистических тезисов «мир полон соответствий», «подобное познается подобным» до математических

[3] *Лотман Ю. М.* Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума. М.. 1977; см. также статью «Феномен культуры» в настоящей книге.

понятий изо-, гомо- и гомеоморфизма. Топологическое мышление, с этой позиции, представляется столь же естественным, сколь историческое — с предшествующей.

При очевидной взаимной непереводимости этих концепций и типов текстов столь же очевидно, что именно на их пересечении рождается творческое (т. е. создающее новые тексты) сознание.

6. Выделение инварианта «мыслящего устройства» позволяет по-новому поставить вопрос о структуре искусственного интеллекта. Речь должна идти не о моделировании той или иной атомарной разновидности разумной деятельности либо того или иного частного акта, напоминающего поведение человека, а о моделировании интеллектуального инварианта как такового. При этом на настоящем этапе науки моделирование звеньев «текст - культура» приобретает особое значение, так как, в отличие от изучения работы человеческого мозга, мы обладаем здесь огромным, прекрасно документированным материалом, позволяющим проникнуть в такие глубины интеллектуальной деятельности, которые для исследователей мозговой асимметрии, работающих на пока еще ограниченном экспериментальном материале, остаются недоступными.

В этом смысле резко возрастает общенаучное значение гуманитарных знаний. Распространенное представление о том, что «серьезные люди», занимающиеся вопросами точных наук — и, тем более, создающие новую технику, — могут быть круглыми невеждами в вопросах структурного моделирования художественных и культурных объектов, грозит сделаться реальным тормозом научно-технического прогресса.

7. В основе мыслящего устройства заложено структурное противоречие: устройство, способное вырабатывать новую информацию, должно одновременно быть единым и двойственным. Это означает, что каждая из двух бинарных его структур должна быть одновременно и целым, и частью целого. Идеальной моделью становится триединство, в котором всякое целое есть часть целого более высокого порядка, а всякая часть есть целое на более низком уровне. Наращивание устройства достигается не присоединением к нему способом аккумуляции новых звеньев, а включением его — сверху — в единство высших уровней в качестве их части, а снизу — путем превращения его частей в имманентные самостоятельно функционирующие на своем уровне структуры, распадающиеся, в свою очередь, на имманентно организованные и самостоятельно функционирующие субструктуры. Способность части любого уровня функционировать как целое, а любого целого — как часть создает высокую концентрацию информации и практически неистощимые резервы нового смыслообразования.

То, что на любом уровне смыслообразования наличествуют как минимум две различные системы кодирования, между которыми существует отношение непереводимости, придает трансформации текста, перемещаемого из одной системы в другую, не до конца предсказуемый характер, а если трансформированный текст становится для системы более высокого уровня программой поведения, то поведение это приобретает характер, не предсказуемый автоматически. Существенно отметить, что поскольку между кодами двух подсистем нет взаимно-однозначных соответствий, то в процессе перекодирования текста образуется не один перевод, а некоторый набор «правильных» (возможных) переводов, что делает необходимым существование механизма коррекции. Поскольку процесс смыслообразования совершается на многих уровнях, то и механизм коррекции и выбора нужных текстов имеет многоступенчатый характер.

То, что устройство такого рода может генерировать новые тексты, причем поведение его регулируется не автоматическими алгоритмами, а выбором из двух или нескольких альтернатив, т. е. оно свободно, делает его разумным. Разумность заключается не в том, что устройство выбирает «целесообразные», «хорошие» или «нравственные» решения, а в том, что оно выбирает. Какая из этих квалификаций окажется примененной или неприменённой, зависит от совершенства механизма коррекции. Отметим лишь, что человечество за всю свою историю еще не смогло удовлетворительно отрегулировать этот механизм на уровне естественного интеллекта. Однако ни дурак, ни преступник, ни даже сумасшедший, действия которых не могут быть признаны ни целесообразными, ни хорошими, ни нравственными, не становятся от этого автоматами, лишенными самостоятельного интеллекта и поведения. Мы можем сказать, что набор альтернативных решений в их сознании беден или отбор, с нашей точки зрения, неправилен. Но мы не можем не видеть отличия их поведения от автоматического устройства, не способного уклониться от алгоритма поведения, заданного ему.

Разницу между механизмами трансформации текста и последующей коррекции удобно описывать в лингвистических терминах «правильности» и «нормы».

8. Степень деавтоматизации процесса сознания, непредсказуемости конечного текста зависит от удаленности кодов двух альтернативных субструктур и, следовательно, от деавтоматизации самого акта перевода, от возможности и наибольшего числа равноценных и «правильных» трансформаций. Это влечет за собой такие процессы, как специализация кодов правого и левого полушарий, центробежное расширение и удаление друг от друга различных языков искусств и других семиотических субструктур культуры или — на уровне текста — создание в культуре барокко или авангарда несовместимых гибридов типа светомузыки или словоживописи.

Предельным случаем такой дифференциации является образование на одном полюсе кодов естественного языка, а на другом — недискретных кодирующих систем. Следует отметить, что, хотя мы постоянно сталкиваемся с текстами типа сон, немонтажный кинематограф, некоторые разновидности изобразительных искусств, балет или пантомима, в которых несомненная знаковость их природы сочетается с трудностью выделения дискретных знаков, сколь-либо удовлетворительного описания недискретных семиотических систем мы до сих пор не имеем. В значительной мере неясной остается для нас деятельность правого полушария головного мозга, хотя в важности ее сейчас уже нельзя сомневаться.

Трудности эти в значительной мере вызваны тем, что любой из существующих сейчас способов описания такой системы связан с пересказом ее средствами дискретного метаязыка, что приводит к коренной трансформации самого объекта, который получает квази-иррациональный характер. Представления, согласно которым дискретно-словесные («левополушарные») тексты имеют рациональный и интеллегибельный характер, а недискретные («правополушарные») — иррациональный, нуждаются в корректировке. Каждый из этих видов текстов имеет свою грамматику, т. е., с собственной точки зрения, логичен и последователен (конечно, сам характер логики может быть различен). Иррациональность возникнет при переводе текстов одного типа на язык другого, ибо здесь исходно задается ситуация непереводимости. Каждый из видов текстов имманентно рационален «для себя» и иррационален с позиции другого типа текстов. Но, поскольку метаязык науки (по крайней мере, в традиции

европейской цивилизации) задается принципами естественного языка и вырастает на его основе, само изучение недискретных текстов как бы подразумевает взгляд на них «с другого берега». В результате возникает аберрация, представляющая эти тексты онтологически иррациональными.

9. Метаязыки принадлежат науке. Следовательно, если мы говорим о науке, познающей сознание (текст, культуру), то метаязык должен находиться вне этих феноменов. Между тем метаязыки науки (равно как и сама наука) лишь отчасти находятся вне этих объектов, в определенном смысле принадлежа им и располагаясь внутри них. Мы уже показали, что интересующие нас объекты включают механизмы, разъединяющие их на подструктуры и затрудняющие общение между ними. Этот процесс должен уравновешиваться противоположным: механизмом интеграции, соединяющим разрозненное в одно целое и облегчающим общение между частями. Если в первом случае личность (о нашем наполнении этого понятия см. ниже) возникает в результате разделения некоего целого на автономные части, то во втором — оформление ее связано со слиянием самостоятельных единиц в целое высшего порядка.

Метаязыки составляют необходимое условие семиотического функционирования интересующих нас систем. Только с их помощью системы сознают себя и осознают себя как целостности. Очерчивая границы набора семиотических систем и превращения их в единую систему, метаязыковая структура работает в двух направлениях. С одной стороны, она более жестко доорганизовывает этот гетерогенный семиотический мир, частично переводя его на свой язык, частично исключая из своих пределов. Именно в этом процессе складываются «рациональный» облик культуры и противостоящей ей иррациональной «антикультуры». Последняя чаще всего оттесняется в эволюционный резерв системы, обеспечивая ее динамизм. С другой стороны, ни один из реально данных нам текстов не является продуктом какого-либо одного механизма порождения. Такие тексты были бы бесполезны как генераторы новых смыслов. Даже научные тексты, которые должны были бы создаваться в пределах «чистых» метаязыков, «засоряются» аналогиями, образами и другими заимствованиями из иных, чуждых им, семиотических сфер. Что же касается других текстов, то гетерогенность их очевидна. Все они представляют собой плоды креолизации дискретных, недискретных языков и метаязыков, лишь с определенной доминацией в ту или иную сторону.

Приведем пример. Когда «западная» цивилизация сталкивается с «восточной» не как с чем-то культурно «несуществующим», а как с партнером, отныне включаемым в целое под названием «мировая культура», цивилизация прежде всего пересказывает необычные для нее тексты с помощью метаязыков своей философии или науки. Поскольку тексты адекватно не переводились в эту систему, они приобретали характер иррациональности. Сложилась парадигма: рациональный Запад и иррациональный Восток (при этом из западной традиции были изъяты и преданы забвению иррациональные концепции, а из восточной — столь обильные в ней рационалистические традиции). Одновременно начали возникать гетерогенные тексты из смешения этих культурных тенденций, образующие некий многоплановый культурный континуум, способный генерировать новые, с точки зрения обеих традиций, тексты.

Другим примером может быть сон во фрейдистской его обработке: исследователь работает со словесными пересказами снов, не ставя даже вопроса о том, в какой мере его объект трансформируется в процессе

такой обработки. При этом чем рациональнее метаязык, тем иррациональнее делается пересказываемый его средствами и лежащий в других культурных измерениях объект. Не удивительно, что сон перемещается по другую сторону сознательного. Между тем гетерогенные тексты типа словесной фантастики (особенно в гоголевско-булгаковском ее варианте) или такие повествовательные тексты, какие мы находим в современном кинематографе, заимствуя многое у логики сна, раскрывают нам его не как «бессознательное», а в качестве весьма существенной формы другого сознания.

10. Поскольку сознание «без партнера» невозможно, то естественно возникает вопрос о природе этого партнерства. Партнер может находиться на другом иерархическом уровне, чем субъект сознания, или располагаться на том же уровне. В первом случае это, как правило, культурно-семиотический конструкт: партнер по диалогу располагается внутри моего «я», являясь его частью, или мое «я» включается как часть в него. Рассмотрение этих коллизий увело бы нас в сторону от нашей темы. Существеннее остановиться на случае одноуровневого общения. Потребность «другого» есть потребность в своей самобытности, так как «другой» нужен именно потому, что он дает иную модель той же реальности, и иной язык моделирования, и иную трансформацию того же текста. Следовательно, индивидуализация кодирующих устройств входит в ту же систему повышения внутреннего разнообразия, без которого устройство не может быть думающим. Из этого вытекает, что феномен сознания связан с фактором индивидуализации. Для того чтобы система была «интеллектуальной», ей надо быть индивидуальностью и состоять из индивидуальностей. Такая индивидуальность, заключающаяся в обладании набором кодирующих структур и памяти, которые, будучи общими с другими аналогичными устройствами (условие общения), индивидуальны (условие, одновременно затрудняющее общение и делающее его интеллектуально плодотворным), определяется нами как семиотическая личность. Думающее устройство само должно быть семиотической личностью и нуждается в другой семиотической личности.

Если мы определяем думающее устройство как интеллектуальную машину, то идеалом такой машины будет совершенное художественное произведение, решающее парадоксальную задачу соединения повторяемости и неповторимости. Фактически эволюцию живых организмов к сознанию можно описать как эволюцию по пути углубления значимой индивидуализации каждой особи и одновременной ее деиндивидуализации как включенной в надличностные структуры.

11. Из сказанного вытекает, что если человеку удастся создать полноценный искусственный разум, то мы менее всего заинтересованы, чтобы этот разум был точной копией человеческого. Определение Тьюринга, согласно которому разумным следует признать такое устройство, при сколь угодно длительном общении с которым мы не отличим его от человека, психологически понятно в своем антропоцентризме, но теоретически малоубедительно. Возникает насущная потребность сравнительного моделирования разных форм интеллектуальной и интеллектуально-подобной деятельности (зоосемиотика и семиотическая культурология, равно как и теория художественного текста, займут в этой науке почетные места). Только тогда мы в поисках искусственного интеллекта выйдем из положения того сказочного героя, который получил инструкцию: «Пойди туда, не знаю куда, и принеси то, не знаю что», а Н. В. Бугаеву, если бы он председательствовал на очередном совещании по искусственному интеллекту, не пришлось бы объявлять заседание закрытым.

Феномен культуры

Общепринятого удовлетворительного определения понятий «интеллект» и «интеллектуальное поведение» не существует. Не может быть принято отождествление понятий «интеллектуальный» (разумный) и «человеко-подобный», с одной стороны, и «интеллектуальный» и «логический», с другой. Примером первого можно было бы считать определение Тьюринга, который склонен относить к интеллектуальным реакциям такие, которые мы в процессе длительного общения не можем отличить от человеческих. Примером второго могут явиться многочисленные попытки конструирования моделей искусственного интеллекта на основе усложнения некоторых исходных простых логических актов (например, решения задач или доказательства теорем).

Не ставя перед собой задачи дать исчерпывающее или точное определение и ограничиваясь целью выработки практически удобной формулы, можно было бы определить мыслящий объект как такой, который может:

1) хранить и передавать информацию (имеет механизмы коммуникации и памяти), обладает языком и может образовывать правильные сообщения;

2) осуществлять алгоритмизированные операции по правильному преобразованию этих сообщений;

3) образовывать новые сообщения. Сообщения, образуемые в результате операций, предусмотренных вторым пунктом, новыми не являются, выступая лишь как закономерные трансформации исходных текстов в соответствии с некоторыми правилами. В определенном смысле все сообщения, полученные в результате закономерных преобразований какого-либо исходного текста, могут рассматриваться как один и тот же текст.

Таким образом, новые тексты — это тексты «незакономерные» и, с точки зрения существующих уже правил, «неправильные». В общей культурной перспективе, однако, они предстают как полезные и необходимые. На их основе могут быть в дальнейшем сформулированы будущие правила образования высказываний. Можно предположить, что наряду с образованием текстов в соответствии с некоторыми заданными правилами имеет место формулировка правил на основании некоторых универсальных текстов (такую роль могут играть случайно образованные или попавшие из других культур, а также поэтические тексты). В этом случае мы имеем дело с «неправильными» или непонятными текстами, относительно которых предполагается презумпция осмысленности.

Между мыслительными операциями, охарактеризованными в первых двух пунктах, с одной стороны, и теми, о которых идет речь в третьем, существует противоречие. Коммуникативные связи реализуются в форме передачи некоего сообщения в определенной системе. Целью такой передачи является перемещение сообщения от адресанта к адресату. Оптимальным считается, чтобы в процессе передачи не произошло никакой утраты или сдвига смысла и текст отправленный был полностью идентичен тексту полученному. Все изменения, которым подвергается текст в процессе передачи, трактуются как искажения — результат технического несовершенства и помех в канале связи. Операции закодирования и декодирования симметричны, и все изменения касаются лишь сферы выражения.

Операции по трансформации сообщения, предусмотренные вторым пунктом, осуществляются в соответствии с определенными алгоритмическими правилами. Это приводит к тому, что если изменить направление операции, то мы получим исходный текст. Трансформации текста обратимы.

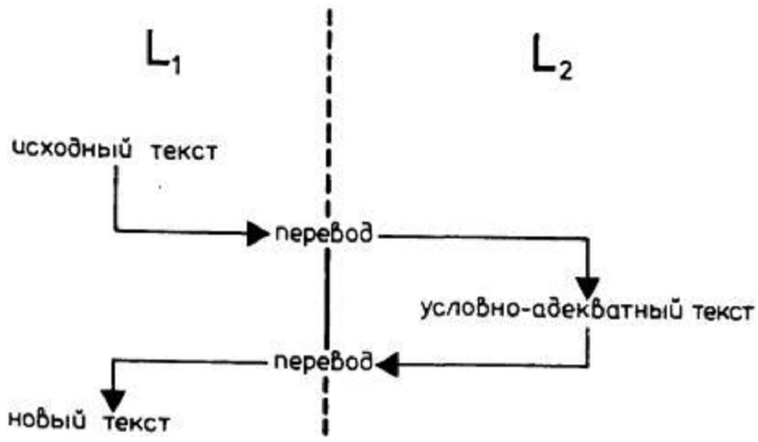
Для получения нового сообщения требуется устройство принципиально иного типа. Новыми сообщениями мы будем называть такие, которые не возникают в результате однозначных преобразований и, следовательно, не могут быть автоматически выведены из некоторого исходного текста путем приложения к нему заранее заданных правил трансформации. Система типа:

внешний объект (текст действитель-ности)	**==>**	**автоматически фотографирующее устройство**	**==> текст (фотография)**

в нашем смысле нового сообщения не создает, и сама по себе, сколь ее ни усложняй количественно, акта мысли не способна моделировать, даже если присоединить к ней систему «импульс — действие».

Только творческое сознание способно вырабатывать новые мысли. А для реконструкции творческого сознания необходима модель принципиально иного рода.

Представим себе два языка, L_1 и L_2, устроенные принципиально столь различным образом, что точный перевод с одного на другой представляется вообще невозможным. Предположим, что один из них будет языком с дискретными знаковыми единицами, имеющими стабильные значения, и с линейной последовательностью синтагматической организации текста, а другой будет характеризоваться недискретностью и пространственной (континуальной) организацией элементов. Соответственно и планы содержания этих языков будут построены принципиально различным образом. В случае, если нам потребуется передать текст на языке L_1 средствами языка L_2, ни о каком точном переводе не может идти речи. В лучшем случае возникнет текст, который в отношении к некоторому культурному контексту сможет рассматриваться как адекватный первому.



Предположим, что речь идет о переводе с естественного словесного языка на иконический язык живописи XIX в. Если потом произвести обратный перевод на L_1, то мы, естественно, не получим исходного текста. Полученный нами текст будет по отношению к исходному новым сообщением.

Структура условно-адекватных переводов может выступать в качестве одной из упрощенных моделей творческого интеллектуального процесса.

Из сказанного вытекает, что никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования. Обязательным условием любой интеллектуальной структуры является ее внутренняя семиотическая неоднородность.

Моноязычная структура может объяснить систему коммуникативных связей, процесс циркуляции некоторых уже сформулированных сообщений, но отнюдь не образование новых. Для возникновения той закономерной и целесообразной неправильности, которая и составляет сущность нового сообщения или нового прочтения старого (что дает толчок возникновению нового языка), необходима как минимум двуязычная структура. Это объясняет в иных отношениях загадочный факт гетерогенности и полиглотизма человеческой культуры, а также любого интеллектуального устройства. Наиболее универсальной чертой структурного дуализма человеческих культур является сосуществование словесно-дискретных языков и иконических, различные знаки в системе которых не складываются в цепочки, а оказываются в отношениях гомеоморфизма, выступая как взаимоподобные символы (ср. мифологическое представление о гомеоморфизме человеческого тела, общественной и космической структур). Хотя на различных этапах человеческой истории та или иная из этих универсальных языковых систем предъявляет претензии на глобальность и действительно может занимать доминирующее положение[1], двуполюсная организация культуры при этом не уничтожается, принимая лишь более сложные и вторичные формы. Более того, на всех уровнях мыслящего механизма — от двуполушарной структуры человеческого мозга до культуры на любом из ее уровней организации — мы можем обнаружить биполярность как минимальную структуру семиотической организации.

Проследим это на одном примере. Мифологическое сознание характеризуется замкнуто-циклическим отношением ко времени. Годичный цикл подобен суточному, человеческая жизнь — растительной, закон рождения — умирания — возрождения господствует над всем. Универсальным законом такого мира является подобие всего всему, основное организующее структурное отношение — отношение гомеоморфизма. Осень~ ~вечер~старость; зачатие~посев зерна в землю~всякое вхождение в темное и закрытое пространство~погребение покойника~поедание. Следовательно, «мертвец~семя~зерно» (знак «~» читается «подобно»), а смерть столь же необходима для воскресения, как посев для всходов; аналогическим мышлением объясняется представление о том, что пытка, разъятие тела на части и разбрасывание их по земле — или разрывание и поедание — есть то же самое, что посев, и поэтому способствует

[1] Так, в европейской культуре XVII—XIX вв. явно доминирует словесно-дискретная система. Естественный язык и логические метаязыки становятся моделями культуры как таковой. Однако именно в эпохи доминирования той или иной системы делается очевидной невозможность превращения ее в единственную.

воскрешению и возрождению. Это мощное уподобление, лежащее в основе сознания данного типа, заставляет видеть в разнообразных явлениях реального мира знаки *Одного* явления, а во всем разнообразии объектов одного класса просматривать *Единый Объект.* Все многообразие человеческих коллизий сводится к истории главной пары — Мужчины и Женщины. Женщина, в силу своей единственности, оказывается и Матерью, и Женой единственному Мужчине. Мужчина же циклически умирает в акте зачатия и возрождается в акте рождения, оказываясь сам себе сыном.

Следует иметь в виду, что все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации — переводы мифологического сознания на словесно-линейный язык (живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действах и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-временного исторического сознания. Отсюда представление о поколениях и этапах, все эти «сначала» и «потом», которые организуют известные нам записи и пересказы, но принадлежат не самому мифу, а его переводу на немифологический язык. То, что в пересказе на языке линейного мышления превращается в последовательность, в мифологическом мире представляет бытие, располагающееся на концентрических кругах, между которыми существует отношение гомеоморфизма. Этому не противоречит то, что персонаж, единый в пределах одного круга, может на другом распадаться на антагонистические и борющиеся персонажи[2]. Однако мифологический мир ни на какой стадии существования человеческого общества не мог быть единственным организатором человеческого сознания (как ни на какой стадии люди не могли пользоваться только стихами или полностью не знать их употребления). Мир эксцессов, случайных (с позиции мифа) происшествий, человеческих деяний, не имеющих параллелей в глубинных циклических законах, накапливался в виде рассказов в словесной форме, текстов, организованных линейно-временной последовательностью. В отличие от мифа, повествующего о том, что должно происходить, он рассказывал о том, что действительно произошло, панхронности мифа он противопоставлял реально-прошедшее время. Миф смотрел как на несуществующие на те черты реальных событий, которые не имели соответствий в глубинно-циклическом мире; хроникально-исторический мир отбрасывал те глубинные закономерности, которые противоречили наблюдаемым событиям. На линейно-временной оси вырастали хроника, бытовой рассказ, история.

Несмотря на заметную антагонистичность и постоянную борьбу этих двух моделирующих языков, реальное человеческое переживание структуры мира строится как постоянная система внутренних переводов и перемещения текстов в структурном поле напряжения между этими двумя полюсами. В одних случаях обнаруживаются способность уподоблений между явлениями, кажущимися различными, раскрытие аналогий, гомео- и изоморфизмов, существенных для поэтического, частично математического и философского мышления, в других раскрываются последовательности, причинно-следственные, хронологические и логические связи, характерные для повествовательных текстов, наук логического и опытного циклов. Так, мир детского сознания — по преимуществу

[2] См.: *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.

мифологического — не исчезает и не должен исчезать в ментальной структуре взрослого человека, а продолжает функционировать как генератор ассоциаций и один из активных моделирующих механизмов, игнорируя который, невозможно понять поведение взрослого человека.

Наблюдая биполярную организацию на самых различных уровнях человеческой интеллектуальной деятельности, можно было бы выделить оппозиционные пары, в которых на одном полюсе будет преобладать дискретно-линейное, а на другом — гомеоморфно-континуальное начало организации, и установить определенную параллель с левополушарным и правополушарным принципами индивидуального мышления человека.

детское сознание	**<——————>**	**взрослое сознание**
мифологическое сознание	**<——————>**	**историческое сознание**
иконическое мышление	**<——————>**	**словесное мышление**
действо	**<——————>**	**повествование**
стихи	**<——————>**	**проза**

Система подобных оппозиций могла бы быть продолжена. Важно подчеркнуть, что стоит выделиться какому-либо уровню семиотического освоения мира, как в рамках его тотчас же наметится оппозиция, которая может быть вписана в приведенный ряд. Без этого данный семиотический механизм оказывается лишенным внутренней динамики и способным лишь передавать, но не создавать информацию.

Невозможность точного перевода текстов с дискретных языков на недискретно-континуальные и обратно вытекает из их принципиально различного устройства: в дискретных языковых системах текст вторичен по отношению к знаку, т. е. отчетливо распадается на знаки. Выделить знак как некоторую исходную элементарную единицу не составляет труда. В континуальных языках первичен текст, который не распадается на знаки, а сам является знаком или изоморфен знаку. Здесь активны не правила соединения знаков, а ритм и симметрия (соответственно аритмия и асимметрия). В случае выделения некоторой элементарной единицы она не распадается на дифференциальные признаки. Так, например, если нам следует опознать некоторое незнакомое нам лицо (например, идентифицировать две фотографии лично не знакомого нам человека), мы будем выделять сопоставляемость отдельных черт. Однако недискретные тексты (например, знакомое лицо) опознаются целостным недифференцированным знанием. Можно было бы также указать на опознание значения образов в сновидении, когда любая трансформация

не мешает безошибочно знать, какое значение следует приписывать тому или иному явлению[3]. Ср. в «Заклинании» Пушкина:

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальная звезда,
Как легкой звук иль дуновенье,
Иль как ужасное виденье,
Мне все равно: сюда, сюда!..

При этом речь идет не об условном знаке, при котором «дальняя звезда», «легкий звук», «дуновенье» или «ужасное виденье» — выражения, которые лишь конвенционально связаны с содержанием «ты». Все эти облики суть ипостаси, внешность которых непосредственно связана с содержанием. Однако, подобно тому как в топологии куб есть шар, хотя на него и не похож, здесь все эти облики есть «ты». В дискретных языках знак соединяется со знаком, в континуальных — трансформируется в другое свое проявление или уподобляется соответственному смысловому пятну на другом уровне.

Естественно, что при столь глубоком различии в структуре языков точность перевода заменяется проблемой смысловой эквивалентности.

Однако тенденция к увеличению специализации языков и к предельному затруднению переводов между ними составляет лишь один аспект тех сложных процессов, совокупность которых образует интеллектуальное целое. Мыслящая структура должна образовывать личность, т. е. интегрировать противоположные семиотические структуры в единое целое. Противоположные тенденции должны сниматься в некотором едином структурном целом. Единство это необходимо для того, чтобы, несмотря на кажущуюся невозможность перевода $L_1 >< L_2$, перевод такой постоянно осуществлялся и давал положительные результаты. В тот момент, когда общение между данными языками оказывается действительно невозможным, наступает распад культурной личности данного уровня и она семиотически (а иногда и физически) просто перестает существовать.

Интеграционные механизмы бывают двух родов.

Во-первых, это блок метаязыка. Метаязыковые описания являются необходимым элементом «интеллектуального целого». С одной стороны, они, описывая два различных языка как один, заставляют всю

[3] Ср. описание сна Л. Н. Толстым: «Старичок пробивает головой сугроб: он не столько старичок, сколько заяц, и скачет прочь от нас. Все собаки скачут за ним. Советчик, который есть Федор Филиппыч, говорит, чтобы все сели кружком (...) но старичок не старичок, а утопленник» (*Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 2. С. 252—253). Образы-знаки здесь не конвенциональные, поскольку выражение их связано с содержанием безусловно, и не иконические (в последнем случае изменение внешнего образа означало бы скачкообразный переход к другому знаку: заяц, утопленник и старичок, советчик и Федор Филиппыч, если читать их как иконические знаки, суть знаки различные; однако в данном случае заяц— старичок—утопленник опознаются нами как одно и то же). Само наличие конвенциональных и иконических знаков есть отражение в дискретной системе дуализма «дискретность <--> недискретность». При такой транспозиции основного семиотического дуализма культуры в одну ее часть знаки словесного типа удваиваются (дискретное изображение дискретности), что приводит к тому, что они фактически становятся метаединицами, а иконические знаки делаются гибридным образованием: дискретным изображением недискретности.

систему восприниматься с субъективной точки зрения в качестве некоторого единства. Система самоорганизуется, ориентируясь на данное мета-описание, отбрасывая те свои" элементы, которые, с точки зрения мета-описания, не должны существовать, и акцентируя то, что в таком описании подчеркивается. В момент создания метаописания оно, как правило, существует как будущее и желательное, но в дальнейшем эволюционном развитии превращается в реальность, становясь нормой для данного семиотического комплекса.

Одновременно автометаописания заставляют данный комплекс восприниматься с внешней точки зрения как некоторое единство, приписывать ему определенное единство поведения и рассматривать в более широком культурном контексте как целое. Такое ожидание, в свою очередь, стимулирует единство самовосприятия и поведения данного комплекса.

Во-вторых, может иметь место далеко идущая креолизация этих языков. Принципы одного из языков оказывают глубокое воздействие на другой, несмотря на совершенно различную природу грамматик. В реальном функционировании может выступать смесь двух языков, что, однако, как правило, ускользает от внимания говорящего субъекта, поскольку сам он воспринимает свой язык сквозь призму мета-описаний, а эти последние чаще всего возникают на основе какого-либо одного из языков-компонентов, игнорируя другой (другие). Так, современный русский язык функционирует как смесь устного и письменного языков, являющихся, по существу, различными языками, что остается, однако, незаметным, поскольку языковое метасознание отождествляет письменную форму языка с языком как таковым.

Исключительно интересен пример кинематографа. С самого начала он реализуется как двуязычный феномен (движущаяся фотография+письменный словесный текст = немое кино; движущаяся фотография+звучащая словесная речь = звуковое кино; как факультативный, хотя и широко распространенный элемент, существует третий язык — музыка). Однако в воспринимающем сознании он функционирует как одноязычный. В этом отношении характерно, что, хотя кинематограф и театральная драматургия в определенном отношении однотипны, представляя собой смесь словесного текста и текста на языке жеста, позы и действия, театр воспринимается зрителем как слова по преимуществу, а кино — как действие par excellence. Показательно, что «партитура» спектакля — пьеса — фиксирует в основном слова, оставляя действие и жесты в области компетенции исполнительства (т. е. словесный текст инвариантен, а жестово-действенный вариативен), а партитура фильма — сценарий — фиксирует в первую очередь поступки, события, жесты, т. е. язык зримо воспринимаемых образов, оставляя слова в большинстве случаев «специалистам по диалогу», «текстовикам» или вообще допуская в этой области широкую вариативность режиссерского произвола. Соответственно исследовательские метаописания в театре, как правило, исследуют слова, в кино — зримые элементы языка. Театр тяготеет к литературе как основе метаязыка, кино — к фотографии.

Однако в данной связи нас интересует другое — далеко идущий факт креолизации составных языков-компонентов кино. В период немого монтажного кино воздействие словесного языка проявилось в четкой сегментации фильмового материала на «слова» и «фразы», в перенесении на сферу иконических знаков словесного принципа условности отношения между выражением и содержанием. Это породило поэтику монтажа, являющуюся переносом в область изображений принципов словесного искусства эпохи футуризма. Язык движущейся фотографии, приняв в

себя структурно чуждые ему элементы языка словесной поэзии, сделался языком киноискусства.

В период звукового кино имело место активное «освобождение» киноязыка от принципов словесной речи. Однако одновременно произошло широкое обратное движение: технические условия киноленты требовали коротких текстов, а сдвиг в эстетической природе фильма, отказ от поэтики мимического жеста привел к ориентации не на театральную или письменно-литературную, а на разговорную речь. Природа киноленты повлияла на структуру киноязыка, отобрав из всей его толщи определенный пласт. Наиболее «кинематографичным» оказался сленг, а также сокращенный, эллиптированный разговорный язык. Одновременно введение этого пласта речи в киноискусство повысило его в престижном отношении в культуре в целом, придало ему необходимую фиксированность, культурно эквивалентную письменности. (Кинематограф в этом отношении принципиально отличен от литературы: любое литературное произведение изображает устную речь, т. е. дает ее письменный, стилизованный образ, кинематограф же может закрепить и реабилитировать ее в «природном» виде.) Это привело к широким последствиям уже за пределами кино: возникла сознательная ориентация на «неправильную речь». Если прежде «говорить как в книге» или «как в театре» («как в искусстве») было искусством говорить правильно, искусственно, «по-письменному», то в настоящее время «говорить как в кино» («как в искусстве») в ряде случаев стало «говорить как говорят» — с акцентированной косноязычностью, неправильностями, эллипсами, сленговыми элементами. Нарочитая «неписьменность» речи стала частью «современного» стиля. Устное говорение ориентируется в этом случае на свою подчеркнутую специфику как на идеальную культурную норму. Можно было бы привести и другие примеры разнообразных языковых интерференции, приводящих к тому, что большинство реально функционирующих языков (а не их моделей и метаописаний) оказываются смесью языков и могут быть расчленены на два или более семиотических компонента (языка).

Таким образом, в толще культуры можно наблюдать два противо-направленных процесса. Запущенный а работу механизм дуальности приводит к постоянному расщеплению каждого культурно активного языка на два, в результате чего общее число языков культуры лавинообразно растет. Каждый из возникающих таким образом языков представляет собой самостоятельное, иммлнентно замкнутое в себе целое. Однако одновременно происходит процесс противоположного направления. Пары языков интегрируются в целостные семиотические образования. Таким образом, работающий язык выступает одновременно и как самостоятельный язык, и как подъязык, входящий в более общий культурный контекст как целое и часть целого. Как часть целого более высокого порядка язык получает дополнительную спецификацию в свете исходной асимметрии, лежащей в основе культуры. Приведем пример таких оппозиций:

художественная проза	**<==>**	**поэзия**
нехудожественная проза	**<==>**	**художественная проза**

Очевидно, что «художественная проза» в первой паре не равна себе самой во второй паре, ибо в первом случае в ней актуализируются сегментированность, дискретность, линейность — то, что свойственно всякой словесной речи и противостоит тенденции поэзии к интеграции

текста. Во втором случае художественная проза реализуется, наряду с поэзией, как часть художественной речи и только в этом качестве, благодаря своему отличию от нехудожественной прозы, может интегрироваться с этой последней в структуру «прозаическая речь на данном языке». Только неодинаковое может интегрироваться. Рост семиотической спецификации, наблюдающийся как постоянная тенденция в истории культуры, является стимулом для интеграции отдельных языков в единую культуру.

Нам уже приходилось отмечать, что каждая интегрированная семиотическая пара языков, обладая возможностью вступать в коммуникации, хранить информацию и, что особенно существенно, вырабатывать новую, является мыслящим устройством и в определенном отношении выступает как «культурная индивидуальность»[4]. Интегрируясь между собой по все возрастающим уровням, эти «культурные индивидуальности» на вершине образуют индивидуальность культуры.

*

Природа культуры непонятна вне факта физико-психологического различия между отдельными людьми. Многочисленные теории, вводящие понятие «человек» как некоторую абстрактную концептуальную единицу, исходят из представления о том, что оно является инвариантной моделью, включающей все существенное для построения социокультурных моделей. То, что отличает одного человека от другого, равно как и природа этих различий, как правило, игнорируется. Основой для этого служит представление о том, что различия между людьми относятся .к сфере вариативного, внесистемного и, с точки зрения познавательной модели, несущественного. Так, например, при рассмотрении элементарной схемы коммуникации представляется совершенно естественным предположить, что адресант и адресат обладают полностью идентичной кодовой природой. Предполагается, что такого рода схема наиболее точно моделирует сущность реального коммуникативного акта. Конечно, любой культуролог знает, что ни один человек не является копией другого, отличаясь психофизическими данными, индивидуальным опытом, внешностью, характером и т. д. и т. п. Однако предполагается, что в данном случае речь должна идти о «технических погрешностях» природы, которая в силу ограниченности своих «производственных возможностей» не может наладить серийного производства, что все, относящееся к сфере индивидуальных вариантов, не касается самой сущности человека как социального и культурного явления. Такой взгляд восходит к античности, но особенно ясно был сформулирован социологами XVIII в. С тех пор он многократно подвергался критике, однако как молчаливая презумпция продолжает держаться до настоящего времени.

Мы исходим из противоположного допущения, полагая, что индивидуальные различия (и наслаивающиеся на них групповые различия культурно-психологического плана) принадлежат к самой основе бытия человека как культурно-семиотического объекта. Именно вариативность человеческой личности, развиваемая и стимулируемая всей историей культуры, лежит в основе многочисленных коммуникативных и культурных действий человека.

[4] *Лотман Ю. М.* Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума. М., 1977.

Представим себе некоторый организм (устройство), который для всех внешних раздражений будет иметь лишь две реакции. Предположим, например, что он будет иметь способность фиксировать по степени освещенности, происходит ли дело днем или ночью. Различая две ситуации, наше устройство способно и осуществлять двоякие действия: при сигнале «ночь» включать лампочку, а при сигнале «день» ее выключать. Соединим данное устройство при помощи связи с другим таким же так, чтобы оно могло передавать адресату сигналы «ночь» или «день», в зависимости от чего там также будет включаться или выключаться лампочка.

Такое устройство будет обладать:

1.Всезнанием. Знание будет бедным и неэффективным, поскольку оно не сможет обеспечить даже относительной полноты сведений об окружающей среде, но в пределах заданного алфавита оно будет абсолютным. Наше устройство всегда будет способно ответить на тот единственный вопрос, который предусмотрен его конструкцией. Ответ: «Не знаю» — для него невозможен. В любой ситуации оно выделит параметр «свет <—> отсутствие света» и, отбросив все остальные как несущественные, прореагирует на него.

2. Отсутствием сомнений и колебаний. Поскольку анализ состояния внешней среды и реакции связаны автоматически, то никаких колебаний в выборе поведения у данного устройства быть не может. Поведение может быть неэффективным, не обеспечивающим данному организму выживание, но оно будет надежно гарантировано. Однозначное определение состояния среды повлечет за собой однозначное действие.

3. Полным пониманием между отправителем и получателем сигнала. Одинаковая кодирующая-декодирующая система, связывающая передающее и принимающее устройства, обеспечивает полную идентичность переданного и воспринятого текстов. Непонимание возможно лишь как результат технических неполадок в канале связи.

Представим, однако, что наше устройство должно эволюционировать в направлении повышения способности выживания. Естественно было бы сначала увеличить набор параметров внешней среды, на которые оно способно реагировать, стараясь довести его до максимума. Однако очевидно, что на этом пути качественного сдвига, превращающего реагирующее устройство в сознание, не произойдет.

Факт сознания может быть отмечен тогда, когда в устройстве отображения внешнего мира на алфавит, с помощью которого данный организм идентифицирует состояния внешней среды с внутренним кодом, будет резервирована пустая клетка для будущих, еще не выделенных и не названных состояний. Сегментация внешнего мира, дешифровка его состояний и перевод их на язык своего кода перестают быть данными раз и навсегда, и в каждой новой системе таких классификаций остается резерв неопознанного, такого, что еще предстоит узнать, определить и осмыслить.

С введением таких «пустых клеток» реагирующий механизм нашего устройства приобретает черты сознания: обретает гибкость, способность саморазвиваться, повышая собственную эффективность, создавая более действенные модели (отображения) внешних ситуаций. Но одновременно он утратит всезнание — автоматическое наличие ответа на любой вопрос — и отсутствие колебаний — столь же автоматическую связь между поступающей извне информацией и действием. Последнее обстоятельство связано с другим решительным шагом при

переходе от механического автоматизма к сознательному поведению:

если прежде каждому внешнему раздражителю приписывалась одна и только одна автоматически связанная с ним реакция, то теперь он связан минимально с двумя равноценными в определенном отношении реакциями, что делает необходимым наличие механизма оценки и выбора, т. е. придает реакции не автоматический, а информационно содержательный характер, превращая ее в поступок.

Неизмеримо повышая эффективность действий нашего устройства, которое с этого момента получает собственное поведение, возможность выбора между реакциями неизбежно включает момент колебаний.

Таким образом, в тот момент, когда мы усложнили организацию наблюдаемого нами устройства настолько, что оно может быть квалифицировано как обладающее интеллектом, оно, обретя возможность гибко и эффективно реагировать на изменения окружающего мира и ориентироваться в нем, строя в своем уме все более действенные модели, одновременно оказалось в положении непрерывно возрастающих незнания и неуверенности. Тем, кто занимается вопросом искусственного интеллекта, не следовало бы забывать, что созданное ими мыслящее устройство (разумеется, если не называть этим именем механические придатки к человеческому интеллекту, лишенные умственной самостоятельности), в случае, если такое будет создано, сразу же окажется жертвой неврозов, вытекающих из ощущения своей незащищенности, неинформированности и сомнений в том, какую стратегию поведения следует избрать.

Феномен мысли по самой своей природе не может быть самодостаточным. Как и все великие усовершенствования и открытия, изобретение, устраняющее существующие трудности, само является источником новых, еще более крупных затруднений и требует новых изобретений. Колоссальный скачок в область мысли, сопровождающийся резким повышением устойчивости и выживаемости в окружающем мире, требовал новых открытий, которые помогли бы справиться с трудностями, создаваемыми сознательным существованием.

С одной стороны, естественно было возместить рост неуверенности и незнания обращением к покровительственным существам, обладающим всезнанием. Появление религии, совпадающее стадиально с возникновением феномена мысли, конечно, не случайно. Этот вопрос является совершенно самостоятельным и из темы нашего настоящего рассмотрения выпадает. Другим средством преодоления возникших трудностей явилась апелляция к коллективному разуму, т. е. культуре. Культура — сверхиндивидуальный интеллект — представляет собой механизм, восполняющий недостатки индивидуального сознания и, в этом отношении, представляющий неизбежное ему дополнение.

В этом смысле механизм культуры может быть описан в следующем виде: недостаточность информации, находящейся в распоряжении мыслящей индивидуальности, делает необходимым для нее обращение к другой такой же единице. Если бы мы могли представить себе существо, действующее в условиях полной информации, то естественно было бы предположить, что оно не нуждается в себе подобном для принятия решений. Нормальной же для человека ситуацией является деятельность в условиях недостаточной информации. Сколь ни распространяли бы мы круг наших сведений, потребность в информации будет развиваться, обгоняя темп нашего научного прогресса. Следовательно, по мере роста знания незнание будет не уменьшаться, а возрастать, деятельность,

становясь более эффективной, — не облегчаться, а затрудняться. В этих условиях недостаток информации компенсируется ее стереоскопичностью — возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, перевод ее на совершенно другой язык. Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он другой. Коллективная выгода участников коммуникативного акта заключается в том, чтобы развивать нетождественность тех моделей, в форме которых отображается внешний мир в их сознании. Это достигается при несовпадении образующих их сознание кодов. Чтобы быть взаимно полезными, участники коммуникации должны «разговаривать на разных языках». Таким образом, с развитием культуры теряется третье преимущество простой системы — адекватность взаимопонимания между участниками коммуникации. Более того, весь механизм культуры, делающий одну индивидуальность необходимой для другой, будет работать в сторону увеличения своеобразия каждой из них, что повлечет за собой естественное затруднение в общении.

Для компенсации этой новой возникшей трудности необходимо будет создание метаязыковых механизмов, с одной стороны, и возникновение общего языка — смеси из двух расходящихся и специализирующихся подъязыков, с другой. Личные индивидуальности, сохраняя свою отдельность и самостоятельность, будут включаться в более сложную индивидуальность второго порядка — культуру.

Очевидно, что та же самая система отношений, которая соединяет различные языки (семиотические структуры) в высшее единство, соединяет и различные индивидуальности в мыслящее целое. Совокупность этих двух — однотипных по структуре — механизмов и образует надындивидуальный интеллект — Культуру.

*

Отличие Культуры как сверхиндивидуального единства от сверхиндивидуальных единств низшего порядка (типа «муравейник») в том, что, входя в целое как часть, отдельная индивидуальность не перестает быть целым. Поэтому отношение между частями не имеет автоматического характера, а каждый раз подразумевает семиотическое напряжение и коллизии, порой принимающие драматический характер. Охарактеризованный выше структурообразующий принцип работает в обоих направлениях. С одной стороны, он приводит к тому, что в ходе развития культуры оказывается возможным возникновение внутри индивидуального сознания человека психологических «личностей» со всеми сложностями коммуникативной связи между ними, с другой — отдельные личности с исключительной мощностью интегрируются в семиотические единства.

Богатство внутренних конфликтов обеспечивает Культуре как коллективному разуму исключительную гибкость и динамичность.

Асимметрия и диалог

Начнем с примера. В статье Н. Н. Николаенко приведены данные об изменении обозначения цветов при одностороннем право- и левополушарном их восприятии, полученные экспериментальным путем[1]. При одностороннем правополушарном сознании испытуемый пользуется существующими в языке цветоопределениями в их основной и упрощенной форме или отсылает к предметным цветам вещей из простого и обыденного вещного обихода. Оттенки вызывают у него трудности, и он их огрубляет или отказывается называть. При одностороннем левополушарном сознании опрашиваемый проявляет тенденцию к изысканной изобретательности в классификации оттенков цвета: появляются «палевый», «телесный», «терракотовый», «цвет белой сливы», «цвет морской волны», «лунный». Мобилизуются данные других чувств: бледно-желтый именуется «волнистым» или «бледно-пляжным». Напрашивается аналогия. В истории культуры периодически возникают тенденции к изысканному цветообозначению. Так, например, в «щегольской» культуре XVIII в., являющейся одной из составных частей общеевропейской прециозной культуры рококо, мы можем обнаружить очевидную параллель. «Были некоторые цвета в моде, — вспоминает Е. П. Янькова, — о которых потом я и не слыхала: hanneton, темно-коричневый на подобие жука, grenouille evanouie, лягушечно-зеленоватый (буквально: цвет лягушки, упавшей в обморок. — *Ю. Л.*), gorge-de-pigeon, tourterelle (цвет груди голубя, цвет горлицы. — *Ю.* Л.)»[2]. Ср. в «Войне и мире»: «Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета cuisse de nymphe effrayee, как он сам говорил»[3], — или упомянутые в «Мертвых душах» сукна «цветов темных, оливковых или бутылочных с искрою, приближающихся, так сказать, к бруснике» и «наваринского дыму с пламенем»[4].

Однако семантическая игра изысканными цветообозначениями, увлечение созданием все новых и новых наименований для оттенков, мнимо-предметных по своей природе (никто, конечно, не видал, какого «на самом деле» цвета бедро испуганной нимфы, как выглядит упавшая в обморок лягушка, равно как Чичиков, выбирая сукно для фрака, не имел перед глазами реального дыма, поднимающегося над Наваринской бухтой), свойственна не только щеголям XVIII в. В пределах того же в хронологическом отношении культурного пласта можно было бы указать, например, на прециозность в немецкой поэзии XVII в. (так называемая «вторая силезская школа», или «немецкий маринизм», по терминологии Л. В. Пум-

[1] *Николаенко Н. Н.* Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности // Текст и культура. Тарту, 1983. (Труды по знаковым системам. Т. 16; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 635).

[2] *Рассказы* бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Спб., 1885. С. 143. Елизавета Петровна Янькова — дочь П. М. Римского-Корсакова и П. Н. Щербатовой. Воспоминания ее содержат исключительно богатый материал по истории русского быта.

[3] Цвет бедра испуганной нимфы (*фр.*). См.: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 18. Слова Л. Н. Толстой вложил в уста le charmant Hippolyte — модника Ипполита Куракина.

[4] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 7. С. 235 и 99.

пянского[5]), связанной с такими именами, как Клай или Лоэнштейн. В русской поэзии XVIII в. прежде всего вспоминается в этой связи Державин:

Лазурно-сизы-бирюзовы
На каждого конце пера,
Тенисты круги, волны новы
Струиста злата и сребра...

...Пурпур, лазурь, злато, багрянец, с
зеленью тень, слиясь с серебром...[6]

Как известно, эту черту поэтики Державина пародировал Панкратий Сумароков:

Жемчужно-клюквенно-пожарна
Выходит из-за гор заря;
Из кубка пламенно-янтарна
Брусничный морс льет на моря.
Смарагдо-бисерно светило...[7]

Приведенный нами частный пример иллюстрирует отношение подобия между механизмом индивидуального сознания и семиотическим механизмом культуры. Обычное, «нормальное» сознание представляет собой компромисс между противонаправленными тенденциями составляющих его однолинейных «сознании». Можно высказать предположение, что и наблюдаемое в различных сферах культуры периодическое «качание» между крайними структурными формами и их компромиссным «выравниванием» вокруг усредненной формы имеет ту же природу. Тенденции эти не только разнонаправленны, но и лежат в разных, трудно переводимых плоскостях. Так, если говорить о цвете, то, как отмечает Н. Н. Николаенко, освобожденные от взаимного контроля и ограничения, правое и левое полушария ведут себя в этом вопросе принципиально различным образом: правое, используя готовые классификации, почерпнутые из сферы естественного языка, и предельно упрощая их, переносит цветонаименования на предметы внешнего мира. Левое как бы отключает сцепление с внешними предметами и, работая на холостом ходу, проявляет тенденцию к изощренной изобретательности в области новых наименований и классификационных категорий. Однако эта деятельность левого полушария, видимо, не бесполезна: оно, освободившись от сковывающего контроля предметности, вырабатывает язык различении. Затем эти различения, уже как факт языкового кода, передаются в правое полушарие, и тогда «нормальное» сознание начинает видеть те оттенки цветовой гаммы, которые прежде были для него неразличимы. Таким образом, статическое состояние обеспечивается равновесием между активностью обеих подструктур, достигаемым за счет компромисса, а динамика — последовательной активизацией каждой из них и внутренним диалогизмом между ними.

Нечто аналогичное мы можем отметить и в смене состояний культуры. Статические периоды культуры образуются за счет компромиссного равновесия между противонаправленными структурными тенденциями. Однако в определенные моменты происходит динамизация. Одна из тен-

[5] См.: *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский и немецкая школа разума // Западный сборник. М.; Л., 1937. Вып. 1. С. 160—167.

[6] *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 232, 314.

[7] *Поэты* 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 186.

денций тормозится, а другая реципрокно гипертрофируется. Одна из тенденций, которую можно сопоставить с правополушарной работой индивидуального сознания, отмечена повышенной связью с внетекстовой реальностью, ее семиозис обращен на семантику, а основной ее функцией является содержательная интерпретация семиотических моделей, хранящихся в памяти данной культуры. В процессе такой интерпретации эти модели, с одной стороны, упрощаются, огрубляются и «практизируются», но, с другой, наполняются кровью реальных интересов и потребностей человека и общества. Они сами обретают реальное бытие, входя в историю человечества как факты в ряду других фактов. Это семиотика, связниная с реальностью.

«Левополушарная» тенденция среди других аспектов характеризуется самодовлеющим возрастанием семиотичности. Ослабление семантичности расковывает семиотическую игру сознания, поощряя формирование наиболее изощренных и самодовлеющих семиотических моделей. Если в первом случае знаки одного семиотического ряда широко интерпретируются не только реальностью, но и соотнесениями с другими видами семиозиса, то во втором господствует тенденция замкнуться в некоем изолированном семиотическом мире, открывающем свободу игре моделями и классификациями. Однако возникающие в процессе такого раскованного семиотического творчества конструкты, пропускаясь через механизмы памяти культуры, передаются в семантические механизмы и делаются инструментом более тонкого анализа внесемиотической реальности.

В интересующем нас начальном примере такие культурные образования, как прециозные салоны, кружки маринистов, создатели стиля рококо, а в нижних этажах культуры — щеголи, портные и фабриканты материй создают механизмы игрового генерирования причудливых словообразований, обозначающих оттенки цветов. О Гофмансвальдау его немецкий исследователь (Эттлингер) говорит: «Абсолютная и грубая власть слов ради слов, поэтический номинализм»[8]. Когда Тредиаковский в 1735 г. для иллюстрации возможностей «Российского пентаметра» описывал красоту розы:

...дражайша злата.
Тщалась искусить чрез свои кармины,
И мешая к ним многи краски ины,
Живопись всегда пестра, разноцветна,
Оку токмо в вид одному приметна...[9] —

он, конечно, упражнялся в словесной игре и менее всего рассчитывал на «око». Но когда Державин описывал краски кавказских ледников или пейзаж Званки, он, опираясь на культуру словесно-цветовой дифференциации, видел те краски, которые открывались взору, вооруженному тонким языком цветообозначений:

Как глыба там сизо-янтарна,
Навесясь, смотрит в темный бор;
А там заря злато-багряна
Сквозь лес увеселяет взор[10].

То, что Державин никогда на Кавказе не бывал и ледников не видел, не делает для него и для читателей эту картину менее зримой, чем

[8] Цит. по: *Пумпянский Л. В.* Указ. соч. С. 165.
[9] *Тредиаковский В. К.* Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 403—404.
[10] *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 257.

описание того, как «черной тучей» тень бежит «по копнам, по снопам, коврам желто-зеленым». Принцип скрепления слова с вещью, знака с вне-знаковым миром приводит к тому, что Державин может свободно создать в своем воображении тот вещный мир, ощущения от которого он так убедительно и детализированно передает стихами. Именно потому, что за плечами Державина стоит культура слова ради слова, маньеризма, поэтической игры Ржевского, немецких маринистов и французских прециозников, всей словесной изощренности поэтов XVII — начала XVIII в., освободивших себя от оков предметности, он как бы заново открыл, что слова имеют вещное значение и как бы впервые — так, как никто до него, — увидел и услышал мир. Когда он говорит:

Смерть мужа праведна прекрасна!
Как умолкающий орган...[11] —

то здесь не слова сополагаются со словами, а слова — с увиденной сквозь их код первозданной реальностью.

Сказанное может объяснить некоторые процессы динамики культуры. В культуре имеются механизмы стабилизации и дестабилизации, являющиеся ее органами самоорганизации в динамическом или гомеостатическом направлениях. Это те метаописания культурной нормы, которые становятся основой для создания новых текстов, стимулируют текстопорождение и одновременно накладывают запреты на тексты определенного вида. Такого рода нормы могут строиться на основе компромисса, канонизирующего некоторое среднее ядро, образуемое пересечением обеих противоположных тенденций. В этом случае возникает ситуация стабилизации. Однако норма может быть ориентирована и на экстремальное проявление какой-либо одной тенденции. Это вызывает ситуацию, аналогичную выключению одного полушария в индивидуальном сознании: одна из тенденций полностью или частично подавляется, а другая получает возможности предельного развития. Через некоторый отрезок культурного времени накопленные в пределах одной из подсистем культуры тексты начинают передаваться в противоположную, стимулируя ее активизацию и, соответственно, тормозя деятельность первого из семиотических механизмов. При полном цикле это завершается новой компромиссной стабилизацией.

Структура эта только эвристически может быть представлена в изолированно-имманентном виде: она работает и может работать только в условиях постоянных импульсов из внесемиотического мира и собственных вторжений в этот мир. Кроме того, любая культура семиотически неоднородна, и постоянный обмен текстами осуществляется не только внутри некоторой семиотической структуры, но и между разными по своей природе структурами. Вся эта система обмена текстами может быть в широком смысле определена как диалог между разноустроенными, но находящимися в контакте генераторами текстов.

Наблюдаемый при унилатеральных припадках реципрокный эффект, заключающийся в том, что при одновременной (т. е. нормальной) работе обоих полушарий головного мозга имеет место известное взаимное торможение активности каждого из них, между тем как выключение одного из полушарий стимулирует активность другого, как бы выходящего временно из-под контроля, вероятно (в определенной мере утрированно), отражает некоторую закономерность сознания. Состояние, именуемое

[11] *Державин Г. Р.* Указ. соч. С. 253.

вдохновением, равно как и некоторые другие психологические аффекты, свойственные творческому мышлению и творческой деятельности, возможно, связаны с целенаправленной дестабилизацией полушарной активности. Однако для нас сейчас важно другое обстоятельство. Наблюдаемые в разных сферах культурной деятельности — в развитии направлений, жанров и т. п. — смены периодов волнообразно растущей и спадающей активности, после которых данный генератор временно выключается, как бы переходя на прием, можно объяснить рассуждениями Дж. Ньюсона, который отмечает, что важным условием диалога является то, чтобы участвующие стороны (автор изучает диалогическое общение младенцев в возрасте до года и ухаживающих за ними взрослых) осуществляли коммуникативную активность попеременно, с паузами, во время которых они подавляют свою активность и ориентируются на восприятие активности партнера[12]. Если при искусственных унилатеральных припадках одно из полушарий просто выключается, то в нормальных условиях, как можно полагать, протекают мгновенные смены состояний «приема» и «передачи», обеспечивающие диалогическую природу сознания.

Отмеченные процессы находят глубокие аналогии в разных сторонах как синхронии, так и диахронии культурных и художественных явлений. Один из коренных вопросов теории искусства — это его отношение к морали, в частности к изображению преступлений. Со времен античности сталкиваются два взгляда. Согласно одному, изображение злодейств и преступлений в искусстве играет психотерапевтическую роль. От Аристотеля, считавшего, что трагедия осуществляет высшую задачу искусства — «посредством сострадания и страха очищение» (катарсис)[13], до Арто, провозглашающего Жестокость и Страх в театре силами, разрушающими самодовольную бездуховность современного человека, тупую жестокость жизни[14], изображению зла, страданий и преступлений приписывается освобождающая сила. Но одновременно от Платона к Руссо и Толстому идет традиция обличения искусства как опасной игры, находящейся на грани аморализма и дающей аудитории более чем сомнительные уроки[15]. Что нового вносит в этот вопрос параллель между двуполушарной структурой индивидуального сознания и полиглотическим механизмом семиотики культуры?

Представление о попеременной активности конкурирующих типов сознания, из которых одно ориентировано на предельную десемантизацию и «свободную игру» знаками, а другое — на столь же крайнюю их семантизацию, скрепление с внешней реальностью, причем первая тенденция максимально отключена от импульсов, переводящих знаковые программы в деятельность, а вторая непосредственно связана со стимулами активности, бесспорно, влияет на судьбу вводимых в эту систему текстов. Явление катарсиса можно истолковать как переключение «правополушарности» переживания трагических жизненных ситуаций в компетенцию таких семиотических структур, которые аналогичны левополушарному

[12] См.: *Newson J.* Dialogue and Development // Action, Gesture and Symbol: The Emergence of Language / Ed. by A. Lock. London; New York; San Francisco, 1978. P. 32—40.

[13] *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 120.

[14] *Artaud A.* Le theatre et son double. Paris, 1976. P. 154, 155.

[15] *Платон.* Сочинения. Спб., 1863. Ч. 3. С. 164 и др.; *Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании. Спб., 1913, С. 94—97; ср. у Толстого: «Люди должны понять, что драма, не имеющая в своей основе религиозного начала, есть не только не важное (...) но самое пошлое и презренное дело» («О Шекспире и его драме»).

ознанию[16]. При этом они теряют связь с непосредственной реальностью и воспринимаются как знаки, имеющие содержанием условную поэтическую «как бы реальность». Происходит резкое повышение меры условности, игровых моментов. Реальность как бы превращается в слова и теряет свой угрожающий характер. С этим же связаны хорошо известные случаи смягчения ощущения трагичности какого-либо события после многократного его словесного пересказа. Психоаналитическая практика «выведения из подсознания» как терапевтического акта также может быть связана с тем, что отрыв некоторого текста от внетекстовой реальности и переключение его в сферу ритуализованной знаковости (что представляет собой известную аналогию с переключением текста из правого полушария в левое) сопровождается заменой реальных отрицательных эмоций условно-словесным классифицированием. В нормальных, а не экстремальных художественных ситуациях это означает лишь некоторый перевес для «левополушарных» тенденций и игру между ними. Однако очевидно, что при доминировании «правополушарных» тенденций эстетическое переживание трагических ситуаций невозможно.

Представим, однако, противоположное движение текста: от левополушарных механизмов к правополушарным. В зависимости от многообразных условий, связанных с историко-культурным контекстом, такое перемещение текстов может породить разнообразные следствия. Оно может, как мы видели на примере Державина, обострить поэтическое зрение, обращенное на мир, как бы заново увиденный. Аналогичный эффект мы видим в поэзии Пастернака: лабораторность (всегда имеющая характер ослабления связей с предметностью и усиления знаково-условной природы слова) Хлебникова и футуристов создала неслыханное до тех пор богатство семантических пересечений слов, сближений и контрастов словесных смыслов. Мир, который Пастернак увидел сквозь эту сетку, показался увиденным заново.

Другой аспект такого же направления движения текстов в биполярном семиотическом поле может быть проиллюстрирован примером фольклоризации литературных поэтических произведений или городским романсом, когда произведение, часто стереотипного образно-сюжетного характера, воспринимается исполнителем или аудиторией как относящееся непосредственно к его личности («это про меня...»)[17]. Наконец, в тех случаях,

[16] Со всей решительностью следует подчеркнуть, что понятия «право-» и «лево-полушарности» применительно к материалу культуры употребляются нами крайне условно и их следует принимать как бы взятыми в кавычки. Мы пользуемся ими для обозначения аналогии между *некоторыми,* функциями подсистем индивидуального и коллективного сознания, понимая и разницу между ними, и все еще недостаточную определенность самой природы этих явлений.

[17] Подобная переадресация текста обычна также для читательский аудитории эпохи романтизма. Характерно в этом отношении объяснение в любви декабриста П. Каховского и С. Салтыковой — в будущем жены Дельвига. Все объяснение идет цитатами из «Кавказского пленника», слова Пушкина становятся в устах влюбленных их собственной речью: «Он говорил мне в тот день множество стихов, я помогала ему, когда он что-либо забывал; произнеся:

Непостижимой, чудной силой Я вся к тебе привлечена —

я едва не сделала величайшего неблагоразумия; если бы я не вышла из рассеянности и сказала бы то, что думала в тот момент, я погибла бы, — вот что это было:

Люблю тебя, Каховский милый, Душа тобой упоена...

К счастью, я выговорила «пленник» (...). Он не выпускал моей руки, которую держал крепко. Я могла бы тогда применить к себе самой те стихи, которые я слышала от него так часто:

Бледна, как тень, она дрожала;
В руках любовника лежала
Ее холодная рука...»

(*Модзалевский Б. Л.* Роман декабриста Каховского, казненного 13 июня 1826 года // Труды Пушкинского дома при АН СССР. Л., 1926. С. 61, 67).

когда с основанием говорится об опасности воздействия определенных текстов на аудиторию, например, влияния фильмов ужасов на молодежь, о чем много пишет западная пресса, то здесь, видимо, имеют место аналогичные процессы. Вообще, такой подход позволяет сделать некоторые выводы относительно такой темной до сих пор области, как отношение «текст — читатель». Можно определенно утверждать, что активность воздействия текста резко возрастает, когда граница, разделяющая семиотические полюсы культуры, пролегает между ним и аудиторией. При расположении по одну и ту же сторону границы текст легче понимается, менее подвержен сдвигам и трансформациям в читательском сознании, но значительно менее активен в своем воздействии на аудиторию. Приведем пример, который именно потому, что он находится на грани психопатологии, обнажает некоторые механизмы превращения автоматизированной игры слов в инструкцию для действия. Материал почерпнут из мемуаров И. В. Ефимова — смотрителя каторжной тюрьмы в Сибири в середине прошлого века. Он описывает следующий случай: «В одной казенной, вблизи моей квартиры, небольшой избушке жило четверо каторжных: все люди довольно пожилые и более или менее не очень здоровые. Летом, когда случилось убийство, они занимались плетением лаптей (...). Вошедший, положив на место бересту, осмотрелся и, увидев под лавкою спящего топор, взял его, подошел к тому, который пил чай, ударил его по голой шее так ловко, что чуть не отрубил напрочь голову, бросил топор и сел к столу около убитого, свалившегося на пол (...). Я подошел и начал его спрашивать, за что он убил товарища. Вот содержание того, что он отвечал: «В заводе есть казак Казачинский (действительно, был), казак-чинский, казак чиновный. Я как-то иду ночью около его дома, а он, подозвав меня к окну, у которого сидел, показал мне на месяц, который хорошо и ярко светил, и спросил: «А это что?» Я ответил ему: «Месяц»; а он говорит: «Месяц, месяц, умесяц, умей сечь» (в оригинале явно был цокающий говор: «умей сец». — *Ю. Л.);* вот я и секанул». Показание, данное им производившему об этом следствие полицмейстеру, было повторением этого рассказа»[18].

Эпизод этот характерен своей ощутимой связью с мифологическими ситуациями. Игре слов приписывается магическое значение: она воспринимается и как предсказание, и как инструкция к действию, и как знак, по которому опознается имеющий право такие инструкции давать (Казачинский — казак чинский). Текст создается как нарочито многозначная словесная игра, а читается как однозначная инструкция для действия. Аналогичные явления наблюдаются при переключении текстов авангардистской культуры XX в. в массовое сознание. Было бы ошибкой толковать это как Versunkene Kultur, «опускание» некоторой изысканной культуры в малокультурную сферу. Бесспорно, что и «казак чинский», и послушный

---

[18] *Ефимов И. В.* Из жизни каторжных Илгинского и Александровского винокуренных заводов 1848—1853 // Русский архив. 1900. №2. С. 247.

ему убийца принадлежат к одному культурному типу. Разница определяется здесь не оппозицией «верх — низ», а противопоставлением ориентации на свободную от внешне-смысловых интерпретаций словесную игру — ориентации на программу действия и однозначную связь между словом и поступком. Обе эти ориентации представляют собой противоположные, но одноуровневые тенденции сознания. Как убедительно показали работы Л. Я. Балонова и его сотрудников, на уровне индивидуального сознания обе они необходимы для полноценного мышления и нормальной речевой деятельности. Несостоятельность трактовки одной из тенденций как более высокой умственной деятельности, а другой — как более примитивной хорошо иллюстрируется примером из «Войны и мира» Толстого. Речь идет о том месте, где говорится о мечтах княжны Марьи сделаться странницей: «Часто, слушая рассказы странниц, она возбуждалась их простыми, для них механическими, а для нее полными глубокого смысла речами, так что она была несколько раз готова бросить все и бежать из дому»[19]. Здесь идущая из глубины веков традиция, превратившаяся в устах ее носителей в «механические рассказы», т. е. в чисто словесный и автоматизированный текст, воспринимается получателем как нечто непосредственно связанное с его деятельностью.

Аналогии — метод научного мышления, который способен раскрыть глубокие и иначе не доступные черты явления. Но аналогия может также, при неосторожном ее применении, сделаться источником ошибок или поспешных заключений. В полной мере это относится к аналогии между новыми открытиями в области мозговой асимметрии и семиотической асимметрией культуры. Прежде всего это следует сказать о попытках прикрепить сложные культурные функции к левому или правому полушарию. Если в фундаментальных исходных принципах семиотических и лингвистических структур здесь прослеживается четкое разделение[20], то, как показывают исследования по билингвизму, выполненные группой Л. Я. Балонова, такое усложнение ситуации, как введение в сознание второго языка, приводит к вторичному перераспределению функций, при котором одно из полушарий внутри себя фактически оказывается биполярным. Тем большая сложность неизбежно должна характеризовать многократно опосредованные культурные функции, из которых каждая гетерогенна. Как мы уже говорили, понятия «левополушарность» или «правополушарность» применительно к тем или иным явлениям культуры должны восприниматься лишь как указание на известную функциональную аналогию на другом структурном уровне. Однако осторожность пользования этой аналогией не умаляет, а увеличивает ее значение. Остается самое главное: убеждение, что всякое интеллектуальное устройство должно иметь би- или полиполярную структуру и что функции этих подструктур на разных уровнях — от отдельного текста и индивидуального сознания до таких образований, как национальные культуры и

[19] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 14 т. М., 1951. Т. 5. С. 239—240.

[20] См.: *Якобсон Р. О.* (совместно с К. Сантилли). Мозг и язык: Полушария головного мозга и языковая структура в свете взаимодействия // Якобсон Р. О. Избр. работы. М., 1985; *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978. Существенные соображения относительно необходимости максимальной осторожности в истолковании семиотических и ментальных функций асимметрии см.: *Розенфельд Ю. Вс.* «Молчаливый» обитатель правой части мозга: Особенности правополушарной специализации психических функций // Текст и культура. Тарту, 1983. (Труды по знаковым системам. Т. 16; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 635).

глобальная культура человечества, — аналогичны. Остается убеждение, что соотношение этих подструктур и их интеграция осуществляются в форме драматического диалога, компромиссов и взаимного напряжения, что сам этот механизм интеллекта должен иметь не только аппарат функциональной асимметрии, но и устройства, управляющие его стабилизацией и дестабилизацией, обеспечивающие гомостатичность и динамику.

Перенесение экспериментальных данных относительно функционального распределения низших лингво-семиотических функций и уровней между полушариями головного мозга в порядке прямых аналогий на культурные объекты, проводимое без должной осторожности и прямо расписывающее те или иные явления культуры, как «право-» и «лево-полушарные», способно привести лишь к вульгаризации и путанице, подобно тому, как если бы фонологические структуры были прямо и без учета усложняющей специфики перенесены на уровень семантики. Однако очевидно, что «идея взаимосвязи между топографией мозга и структурой языка», определяющая новые аспекты в лингвистике, открывает определенные перспективы и перед семиотикой. Идея культуры как двуканальной (минимально) структуры, связывающей разноструктурные семиотические генераторы, получает нейро-топографический фундамент. В свете новых экспериментальных данных можно указать и на некоторые основные черты семиотического функционирования простейших интеллектуальных устройств, из взаимодействия которых складываются более сложные формы сознания.

I	II
1. Недискретность. Текст более выявлен, чем знак,и представляет по отношению к нему первичную реальность.	**Дискретность. Знак явно выражен и представляет первичную реальность. Текст дан как вторичное по отношению к знакам образование.**
2. Знак имеет изобразительный характер.	**Знак имеет условный характер.**
3. Семиотические единицы ориентированы на внесемиотическую реальность и прочно с ней соотнесены.	**Семиотические единицы имеют тенденцию к наибольшей автономности от внесемиотической реальности и приобретают смысл от взаимного соотношения между собой.**
4. Непосредственно связаны с поведением.	**Автономны от поведения.**
5. С «внутренней» точки зрения воспринимаются как «не знаки».	**Знаковость субъективно осознана и сознательно акцентируется.**

Приведенный список не обладает исчерпывающим характером. Новые эксперименты устанавливают полушарную асимметрию таких явлений, как прямая или обратная перспектива, значение которых для семиотики живописи уже получало освещение[21].

[21] *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284); *Uspensky B.* The Semiotics of the Russian Icon. Lisse, 1976.

Проводимые в этой области эксперименты, хотя и имеют начальный характер (для убедительности выводов требуется большее накопление статистического материала), исключительно существенны в теоретическом плане: до сих пор, если требовалось установить связь между явлениями в изобразительных искусствах и аналогичными процессами в словесности, соответствие, как правило, аргументировалось общностью эстетической позиции. Таким образом, связующим звеном оказывалась область сознательной метаязыковой деятельности. Теперь открывается возможность установления глубинных соответствий между различными сферами знаковой деятельности. Возможность подсознательных ассоциаций между определенными предпочтениями форм в архитектуре (например, готическими пропорциями) и спецификой понимания природы и функции слова (в данном случае средневековой интерпретацией его) может получить новое объяснение.

Можно предположить, что каждый из охарактеризованных выше типов сознания образует некоторую единую, глубинно осознаваемую норму. Та или иная исторически сложившаяся фаза культуры, неизбежно характеризуясь сложной гетерогенностью, подсознательно или через посредство метакультурных норм ориентируется на один из этих глубинных идеалов и, соответственно, переорганизовывает себя. Так, может утрироваться «левополушарность» и приглушаться, исключаться из нормы и «как бы не существовать» противоположная тенденция. Возможно и прямо обратное.

Культура как часть истории человечества, с одной стороны, и среды обитания людей, с другой, находится в постоянных контактах с вне ее расположенным миром и испытывает его воздействие. Это воздействие определяет динамику и темпы ее изменений. Однако, если не говорить о случаях физического ее уничтожения, внешнее воздействие осуществляется через посредство тех или иных имманентных механизмов культуры. Эти механизмы выступают как то устройство, которое, получая на входе импульсы, идущие от внешней внекультурной реальности, выдает на выходе тексты, которые, в свою очередь, могут поступать на ее вход.

Таким механизмом является асимметрия семиотической структуры и постоянная циркуляция текстов, переключение их из одной системы кодировки в другую. Подобным же образом совершается обмен мета-текстами, кодами, которые передаются из одного «полушария» культуры в другое.

Вернемся к примерам, с которых мы начали статью. В их свете процесс индивидуального обучения отдельной человеческой единицы может рассматриваться как включение ее в коллективное сознание. Робинзонада личного опыта, когда в сознание ребенка сначала входит некоторый объект, которому подыскивается слово, представляет лишь одну сторону процесса. Не менее важной является другая: ребенок получает не отдельные слова, а язык как таковой. Это приводит к тому, что огромная масса слов, уже вошедших в его сознание, для него не сцеплена с какой-либо реальностью. Дальнейший процесс «обучения культуре» заключается в открытии этих сцеплений и в наполнении «чужого» слова «своим» содержанием. Нетрудно заметить, что в ходе такого сцепления языка и внешнего мира, при котором совершается как бы индивидуальное открытие законов и того, и другого, коллективный языковой опыт выступает в функции гигантского «левого полушария», а обучающийся индивид выполняет работу правого.

Аналогичен в своих основах процесс общения между культурами в тех случаях, когда вновь возникающая культура сталкивается со старой.

Запас текстов, кодов и отдельных знаков, который устремляется из старой культуры в новую, более молодую, отрываясь от контекстов и внетекстовых связей, которые им были присущи в материнской культуре, приобретает типичные «левополушарные» черты. Он откладывается в культурной памяти коллектива как самодостаточная ценность. Однако в дальнейшем он интерпретируется на реальность дочерней культуры, происходит сцепление текстов с внетекстовой реальностью, в ходе чего сама сущность текстов кардинально трансформируется.

Наконец, в толще любой культуры неизбежно возникают спонтанные участки, в которых десемантизация текстов компенсируется их повышенной продуктивностью. В дальнейшем возникающие здесь тексты передаются в другие участки культуры, подвергаются семантизации и снова возвращаются в генераторы классификаций и различений.

Вопрос о «сцеплении» текстов с реальностью не должен трактоваться примитивно. Речь может идти не только о соотнесенности тех или иных текстов с определенной реальностью, а о складывании определенных текстовых пластов в замкнутые миры, которые в целом соотносятся тем или иным образом с внесемиотической реальностью. Так, например, мир детских представлений о собственных именах (бесспорно, наиболее сцепленный с реальностью знак) отличается ярко выраженной «правополушарностью», хотя отдельные из входящих в него текстов могут быть совершенно автономны от предметной соотнесенности.

Интересный пример в этом отношении дают эксперименты, проведенные участниками группы Л. Я. Балонова с билингвиальным пациентом. Пациенту дали пересказать басню (рассказ) Л. Н. Толстого «Два товарища» (из «Четвертой русской книги для чтения»). При выключенном правом полушарии сколь-либо связного рассказа вообще получить не удалось. Однако, когда выключено было левое полушарие, с сюжетом произошли интересные трансформации: кроме фигурирующих в басне Толстого медведя и двух товарищей в туркменском пересказе пациента (он перешел на родной язык) появились лев и лисица. Трудно сказать, был ли это отголосок туркменского фольклора, или же лига и лев выплыли в памяти пациента по ассоциации с другой басней Толстого — «Лев, волк и лиса», расположенной в «Книге для чтения» Толстого рядом и, возможно, известной испытуемому в детские годы, а потом прочно им забытой. Ясно одно: выключение левого полушария возвратило испытуемого в мир детства. Трудно говорить о предметности, сцепленности с внесемиотической реальностью таких слов, как «лев», для ребенка из туркменской деревни. Однако слово это входит в текстовый мир, ориентированный на интимно-тесную связь с реальностью. Когда мы слышим имя собственное (особенно если это уменьшительное или ласковое имя, придуманное специально для данного ребенка, типа «Бубик» в значении «Боря» или «Нонушка», как называли сибирскую дочь декабриста Н. Муравьева Софью), то мы знаем, что оно относится к одному-единственному объекту, даже если сам этот объект нам неизвестен. Именно так воспринимается слово «лев» в детском сознании — как собственное имя неизвестного лица. Замкнутые текстовые сферы образуют сложную систему пересекающихся или иерархически организованных, соотнесенных синхронно или диахронически миров, пересекая границы которых, тексты нетривиально трансформируются.

Выводы, которые мы можем уже на данном этапе сделать из опытов по изучению асимметрии индивидуального и коллективного сознания, прежде всего убеждают нас в необходимости в каждом синхронном состоянии видеть конфликтное напряжение и компромисс разнонаправ-

ленных тенденций. Возможность изучения динамики семиотических структур становится реальностью.

Наблюдения над диахроническим аспектом культуры в больших хронологических отрезках неоднократно приковывали внимание к ритмичности смены структурных форм в искусстве и идеологии. Здесь можно было бы упомянуть разработанную Д. Чижевским концепцию маятника — качания стилей в искусстве между двумя архетипами: классическим и барочно-романтическим. Антитезы «классицизм» и «романтизм» в терминологии Жирмунского, «классицизм» и «маньеризм» Курциуса варьируют ту же модель. В относительно недавнее время Д. С. Лихачев вновь обратил внимание на периодичность чередования так называемых «великих стилей» в истории искусства. При этом он подчеркнул правильность в последовательности смен периодов активности и спадов, «изобретения» и «разработки»: «Развитие стилей асимметрично». Так, например, «в течение 250 лет (речь идет о промежутке между 1050 г. и концом XIII в. — *Ю. Л.*) зодчие были изобретательны, а в последующие 250 лет они довольствовались тем, что копировали своих предшественников»[22]. Наблюдения эти хорошо увязываются с тыняновской концепцией периодической смены, в процессе автоматизации — деавтоматизации, восприятия текста и чередования доминантной роли «верхней» (канонической) и «нижней» (не канонической) тенденций культуры с поочередной деканонизацией канонических на предшествующем этапе и канонизацией неканонических линий. Все эти разнообразные концепции могут рассматриваться как приближения к диалогической модели культуры, в которой периоды относительной стабильности с взаимной уравновешенностью и, следовательно, взаимно приторможенными противоположными тенденциями сменяются периодами дестабилизации и бурного развития. В периоды стабилизации диалогический обмен текстами совершается внутри одного и того же синхронного среза культуры и один и тот же синхронный срез являет собой асимметричную картину совмещения различных семиотических подструктур.

В период динамического состояния происходит резкая актуализация какой-либо одной («право-» или «левополушарной») тенденции и реципрокное торможение второй. Культура в целом приобретает более жестко организованный и монолитный характер. Особенно это касается ее метаструктурного уровня. Неизбежная полиструктурность с внутренней точки зрения культуры выводится во внекультурное пространство, на периферию, составляя динамический резерв. Диалог перемещается на диахроническую ось. «Великие стили» выступают как компактные послания, которыми обмениваются динамические компоненты культуры в акте внутренней коммуникации. Пульсирующая смена обращенности на денотативный мир или на имманентную семиотическую структуру задает вторую сторону процесса — обмен импульсами с внекультурной реальностью. Но подобно тому, как внешние раздражители, для того чтобы стать фактами индивидуального человеческого сознания, должны пройти через центральную нервную систему человека и трансформироваться в соответствии с законами ее языка, внекультурные импульсы, попадая на вход культурной системы, подвергаются в дальнейшем трансформациям по законам ее языков, порождая самовозрастающую лавину информации, т. е. динамическое развитие культуры.

[22] *Лихачев Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература, 1969. № 2. С. 18, 19. В приведенной цитате Д. С. Лихачев говорит о западноевропейской архитектуре на рубеже романского и готического стилей.

Миф—имя—культура*

I

1. Мир есть материя.
Мир есть конь.

Одна из этих фраз принадлежит тексту заведомо мифологическому («Упанишады»), между тем как другая может служить примером текста противоположного типа. При внешнем формальном сходстве данных конструкций между ними имеется принципиальная разница:

а) одинаковая связка (*есть*) обозначает здесь совершенно различные в логическом смысле операции: в первом случае речь идет об определенном соотнесении (которое может приниматься, например, как соотнесение частного с общим, включение во множество и т. п.), во втором — непосредственно об отождествлении;

б) предикат также различен. С позиции современного сознания слова *материя* и *конь* в приведенных конструкциях принадлежат различным уровням логического описания: первое тяготеет к уровню метаязыка, а второе — к уровню языка-объекта. Действительно, в одном случае перед нами ссылка на категорию метаописания, то есть на некоторый абстрактный язык описания (иначе говоря, на некоторый абстрактный конструкт, который не имеет значения вне этого языка описания), в другом — на такой же предмет, но расположенный на иерархически высшей ступени, перво-предмет, праобраз предмета. В первом случае существенно принципиальное отсутствие изоморфизма между описываемым миром и системой описания; во втором случае, напротив, — принципиальное признание такого изоморфизма. Второй тип описания мы будем называть «мифологическим», первый — «немифологическим» (или «дескриптивным»).

ВЫВОД. В первом случае (дескриптивное описание) мы имеем ссылку на метаязык (на категорию или элемент метаязыка). Во втором случае (мифологическое описание) — ссылку на **м е т а т е к с т**, то есть на текст, выполняющий металингвистическую функцию по отношению к данному; при этом описываемый объект и описывающий метатекст принадлежат одному и тому же языку.

СЛЕДСТВИЕ. Поэтому мифологическое описание принципиально монолингвистично — предметы этого мира описываются через **такой же мир**, построенный **таким же** образом. Между тем немифологическое описание определенно полилингвистично — ссылка на метаязык важна именно как ссылка на иной язык (все равно, язык абстрактных конструктов или иностранный язык — важен сам процесс перевода-интерпретации). Соответственно и понимание в одном случае так или иначе связано с **переводом** (в широком смысле этого слова), а в другом же — с **узнаванием**, **отождествлением**. Действительно, если в случае дескриптивных текстов информация вообще определяется через перевод, — а перевод через информацию, — то в мифологических текстах речь идет о **трансформации** объектов, и понимание

* Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

этих текстов связано, следовательно, с пониманием процессов этой трансформации.

Итак, в конечном счете дело может быть сведено к противопоставлению принципиально одноязычного сознания и такого, которому необходима хотя бы пара различно устроенных языков. Сознание, порождающее мифологические описания, мы будем именовать «мифологическим».

Примечание. Во избежание возможных недоразумений следует подчеркнуть, что в настоящей работе нас не будет специально интересовать вопрос о мифе как специфическом повествовательном тексте и, следовательно, о структуре мифологических сюжетов (так же, как и тот угол зрения, который рассматривает миф как систему и в связи с этим сосредоточивает внимание на парадигматике мифологических элементов). Говоря о мифе или мифологизме, мы всегда имеем в виду именно миф как феномен сознания. (Если иногда нам и придется ссылаться на некоторые сюжетные ситуации, характерные для мифа как текста, то они будут интересовать нас прежде всего как порождение мифологического сознания.)

2. Мир, представленный глазами мифологического сознания, должен казаться составленным из объектов:

1) одноранговых (понятие логической иерархии в принципе находится вне сознания данного типа);

2) нерасчленимых на признаки (каждая вещь рассматривается как интегральное целое);

3) однократных (представление о многократности вещей подразумевает включение их в некоторые общие множества, то есть наличие уровня метаописания).

Парадоксальным образом мифологический мир однорангов в смысле логической иерархии, но зато в высшей мере иерархичен в семантически-ценностном плане; нерасчленим на признаки, но при этом в чрезвычайной степени расчленим на части (составные вещественные куски); наконец, однократность предметов не мешает мифологическому сознанию рассматривать — странным для нас образом — совершенно различные, с точки зрения немифологического мышления, предметы **как один**.

Примечание. Мифологическое мышление, с **нашей** точки зрения, может рассматриваться как парадоксальное, но никоим образом не как примитивное, поскольку оно успешно справляется со сложными классификационными задачами. Сопоставляя его механизм с привычным нам логическим аппаратом, мы можем установить известный параллелизм функций.

В самом деле:

иерархии метаязыковых категорий соответствует в мифе иерархия самих объектов, в конечном смысле — иерархия миров;

расчленению на дифференциальные признаки здесь соответствует расчленение на части («часть» в мифе функционально соответствует «признаку» дескриптивного текста, но глубоко от него отличается по механизму, поскольку не **характеризует** целое, а с ним отождествляется);

логическому понятию класса (множества некоторых объектов) в мифе соответствует представление о многих, с внемифологической точки зрения, предметах как об одном.

3. В рисуемом таким образом мифологическом мире имеет место достаточно специфический тип семиозиса, который сводится в общем к процессу номинации: знак в мифологическом сознании аналогичен собственному имени. Напомним в этой связи, что общее значение имени собственного принципиально тавтологично: то или иное имя не характеризуется дифференциальными признаками, но только обозначает объект, к которому прикреплено данное имя; множество одноименных объектов не разделяют с необходимостью никаких специальных свойств, кроме свойств обладания данным именем[1].

Соответственно, если фраза *Иван — человек* не относится к мифологическому сознанию, то одним из возможных результатов ее мифологизации может быть, например, фраза *Иван-Человек.* — и именно в той степени, в какой слово «человек» в последней фразе будет выступать как имя собственное, отвечающее персонификации объекта и не сводимое к «человечности» (или вообще к тем или иным признакам «homo sapiens»)[2]. Ср., с другой стороны, аналогичное соответствие фраз:

Иван — геркулес и *Иван Геркулес;* «Геркулес» в одном случае выступает как нарицательное, а в другом — как собственное имя, соотнесенное с конкретным персонажем, принадлежащим иной ипостаси; в последнем случае имеет место не характеристика Ивана по какому-либо частному признаку (например, по признаку физической силы), а характеристика его через интегральное целое — через наименование. Легко согласиться, что пример этот имеет несколько искусственный характер, поскольку нам трудно в действительности отождествить конкретное лицо с мифологическим Гераклом: последний связывается для нас с определенным культурно-историческим периодом. Но вот совершенно реальный пример:

в России в XVIII в. противники Петра I называли его «антихристом».

[1] Ср. у Р. О. Якобсона: «Имена собственные (...) занимают в нашем языковом коде особое место: общее значение имени собственного не может быть определено без ссылки на код. В английском языковом коде Jerry 'Джерри' обозначает человека по имени Джерри. Круг здесь очевиден: имя обозначает всякого, кому это имя присвоено. Имя нарицательное pup 'щенок' обозначает молодую собаку, mongrel 'помесь' — собаку смешанной породы, hound 'охотничья собака', 'гончая' — собаку, с которой охотятся, тогда как Fido 'Фидо' обозначает лишь собаку, которую зовут Фидо. Общее значение таких слов, как pup, mongrel или hound может быть соотнесено с абстракциями типа puppihood 'щеночество', mongrelhood 'помесьность' или houndness 'гончесть', а общее значение слова Fido таким путем описано быть не может. Перефразируя слова Бертрана Рассела, можно сказать, что есть множество собак по имени Fido, но они не обладают никаким общим свойством Fidoness 'фидоизм'» (*Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 96; ср.: *Jakobson R.* Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb // Selected Writtings. The Hague; Paris, 1971. Vol. 2. P. 131.

[2] В этой связи, между прочим, представляет определенный интерес история евангельского выражения «ecce homo» («се человек») (Ин. 19, 5). Есть основания предполагать, что эта фраза была реально произнесена по-арамейски; но тогда она, видимо, должна была первоначально значить просто «вот он» — в связи с тем, что слово, выражающее понятие «человек», употреблялось в арамейском в местоименном значении, примерно так же, как употребляется слово man в современном немецком языке (устное сообщение А. А. Зализняка). Дальнейшее переосмысление этой фразы связано с тем, что слово «человек» (представленное в соответствующем переводе евангельского текста) стало пониматься, в общем, аналогично собственному имени, т. е. произошла его мифологизация.

При этом для одних это был способ характеристики его личности и деятельности, другие же верили, что Петр на самом деле и есть Антихрист. Один и тот же текст, как видим, может функционировать существенно различным образом.

Итак, если в рассмотренных примерах с нарицательными именами в предикатной конструкции имеет место соотнесение с некоторым абстрактным понятием, то в соответствующих примерах с собственными именами имеет место определенное отождествление (соотнесение с изоморфным объектом в иной ипостаси). В языках с артиклем подобная трансформация в некоторых случаях, по-иидимому, может быть осуществлена посредством детерминации имени, выступающего в функции предиката, при помощи определенного артикля. В самом деле, определенный артикль превращает слово (точнее, детерминированное сочетание) в название, выделяя обозначаемый объект как известный и конкретный[3].

Примечание. Следует подчеркнуть связь некоторых типичных сюжетных ситуаций с номинационным характером мифологического мира. Таковы ситуации «называния» вещей, не имеющих имени, которые рассматриваются одновременно и как акт творения[4]; переименования как перевоплощения или перерождения; овладения языком (например, птиц или животных); узнавания истинного названия или сокрытия его[5]. Не менее показательны разнообразные табу, накладываемые на имена собственные;

в то же время и табуирование имен нарицательных (например, названий животных, болезней и т. д.) в целом ряде случаев определенно указывает на то, что соответствующие названия осознаются (и, соответственно, функционируют в мифологической модели мира) именно как собственные имена[6].

Можно сказать, **что общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится**

[3] С вязь собственного имени и категории определенности, выраженной определенным артиклем, раскрыта в арабской туземной грамматической традиции. Собственные имена рассматриваются здесь как слова, определенность которых исконно присуща им по их семантической природе. См.: *Габучан Г. М.* Теория артикля и проблемы арабского синтаксиса. М.. 1972. С. 37 и след. Характерно, что в «Грамматике словенской» Федора Максимова (Спб., 1723. С. 179—180) знак титлы, знаменующий в церковнославянских текстах сакрализацию слова, сопоставляется по своей семантике с греческим артиклем: и тот, и другой несут значение единственности.

[4] Ср.: *Иванов В. В.* Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции // Индия в древности. М., 1964; *Троцкий [Тройский] И. М.* Из истории античного языкознания // Советское языкознание. Л., 1936. Вып. 2. С. 24—26.

[5] Ср. также характерное для мифологического сознания представление о мире как о книге, когда познание приравнивается к чтению, базирующемуся именно на механизме расшифровок и отождествлений. См.: *Лотман 10. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 152. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284).

[6] Так, например, называние болезни (вслух) может осмысляться именно как призывание ее: болезнь может прийти, услышав свое имя (ср. в этой связи обиходные выражения типа «накликать беду, болезнь» и т. п.) См. богатый материал этого рода, собранный в монографическом исследовании: *Зеленин Д. К.* Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии // Сборник музея антропологии и этнографии. Л., 1929. Т. 8. С. 1-144 (4.1); Л., 1930. Т. 9. С. 1-161) (Ч. 2).

к мифу. Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений и признаком которого являются, с одной стороны, всевозможные табу, с другой же — ритуальное изменение имен собственных (ср. ниже, раздел III, пункт 2).

Это отождествление названия и называемого, в свою очередь, определяет представление о неконвенциональном характере собственных имен, об их онтологической сущности[7]. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как **асемиотическое**.

Итак, миф и имя непосредственно связаны по своей природе. В известном смысле они взаимоопределяемы, одно сводится к другому: миф — персонален (номинационен), имя — мифологично[8].

3.1. Исходя из сказанного, можно считать, что система собственных имен образует не только категориальную сферу естественного языка, но и особый его мифологический слой. В ряде языковых ситуаций поведение собственных имен настолько отлично от соответствующего поведения слов других языковых категорий, что это невольно наталкивает на мысль о том, что перед нами инкорпорированный в толщу естественного языка некоторый другой, иначе устроенный язык.

Мифологический пласт естественного языка не сводится непосредственно к собственным именам, однако собственные имена составляют его ядро. Как показывает целый ряд специальных лингвистических исследований (в настоящее время работа в этом направлении ведется С. М. и Н. И. Толстыми), в языке вычленяется вообще особый лексический слой, характеризующийся экстранормальной фонетикой, а также специфическими грамматическими признаками, кажущимися на фоне данного языка аномальными: сюда относятся, между прочим, звукоподражания, разнообразные формы экспрессивной лексики, так называемые детские слова (nursery-words)[9], формы клича и отгона животных и т. п. При этом данный слой, с точки зрения самого носителя языка, выступает как первичный, естественный, не-знаковый. Показательно, в частности, что соответствующие элементы используются в ситуации разговора с детьми (детские слова), с животными (подзывные слова, ср. еще названия животных по мастям и т. д.), а иногда и с иностранцами и т. п. Симптоматично, что слова такого типа могут объединяться как по форме, так и по употреблению с собственными именами: так, в русском языке «детские слова» оформляются по типу гипокористических

[7] Ср. в этой связи древнегреческое представление о правильности имен по природе (см.: *Троцкий И. М.* Указ. соч. С. 25).

[8] Подтверждение того, что нарицательное наименование предмета в мифологическом мире является также его индивидуальным собственным именем, можно обнаружить в ряде текстов. Так, например, в рассказе о том, как бдин (назвавшись Бельверком) отправился добывать мед поэзии, читаем: «Бельверк достает бурав по имени Рати». В примечании издатели констатируют: «Это имя и значит 'бурав'» (*Младшая* Эдда / Изд. подг. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. Л., 1970. С. 59; ср. аналогичные указания на с. 72 и 79 этого издания). См. специальный анализ языка Гомера в этом аспекте в кн.: *Альтман М. С.* Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера. Л., 1936. Вместе с тем другой вариант той же тенденции проявляется в характерном для рыцарских романов присвоении собственных имен мечам: меч Роланда — Дюрандаль, меч Зигфрида -— Бальмунг.

[9] Имеются в виду специальные лексические формы, которые употребляют взрослые при разговоре с детьми.

собственных имен («киса», «бяка»; «вова» как обозначение волка, «петя» — петуха и т. п.), подзывные слова («цып-цып», «кис-кис», «мась-мась») выступают, по существу, как звательные формы (соответственно от «цыпа», «киса» и т. д.). Не менее показательна и обнаруживающаяся при этом общность с детским языком, которая объясняется той особой ролью, которую играют собственные имена в мире ребенка, где вообще все слова могут потенциально выступать как имена собственные (см. специально ниже, раздел I, пункт 5).

4. Мифологическому миру присуще специфическое мифологическое понимание пространства: оно представляется не в виде признакового континуума, а как совокупность отдельных объектов, носящих собственные имена. В промежутках между ними пространство как бы прерывается, не имея, следовательно, такого, с нашей точки зрения, основополагающего признака, как непрерывность. Частным следствием этого является «лоскутный» характер мифологического пространства и то, что перемещение из одного locus'a в другой может протекать вне времени, заменяясь некоторыми устойчивыми былинными формулами, или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени в locus'ax, обозначенных собственными именами. С другой стороны, попадая на новое место, объект может утрачивать связь со своим предшествующим состоянием и становиться другим объектом (в некоторых случаях этому может соответствовать и перемена имени). Отсюда вытекает характерная способность мифологического пространства моделировать иные, непространственные (семантические, ценностные и т. д.) отношения.

Заполненность мифологического пространства собственными именами придает его внутренним объектам конечный, считаемый характер, а ему самому — признаки отграниченности. В этом смысле мифологическое пространство всегда невелико и замкнуто, хотя в самом мифе речь может идти при этом о масштабах космических[10].

[10] Чрезвычайно ярко представление о зависимости человека от locus'a выражено в одной из раннесредневековых армянских легенд, дошедших до нас в тексте «Истории Армении» Павстоса Бюзанда. В ней рассказывается эпизод, относящийся к IV в., когда Армения была поделена между Византией и Сасанидской Персией. Поскольку в Восточной (персидской) Армении династия армянских царей Аршакидов еще некоторое время продолжала существовать, находясь в вассальной зависимости от персидских царей и одновременно продолжая бороться за восстановление независимости страны, легенда чрезвычайно оригинально, оставаясь в рамках мифологических представлений, раскрыла возможности двойного поведения человека как результата перехода его из одного locus'a в другой. Персидский царь Шапух, желая узнать тайные намерения своего вассала, армянского царя Аршака, приказал засыпать половину своего шатра армянской землей, а другую — персидской. Пригласив Аршака в шатер, он взял его за руку и стал прогуливаться с ним из угла в угол. «И когда они, прохаживаясь по шатру, ступили на персидскую землю, то он сказал: «Царь армянский Аршак, ты зачем стал мне врагом; я же тебя как сына любил, хотел дочь свою выдать за тебя замуж и сделать тебя своим сыном, а ты ожесточился против меня, сам от себя, против моей воли, сделался мне врагом...». Царь Аршак сказал: «Согрешил я и виновен перед тобою, ибо, хотя я настиг и одержал победу над твоими врагами, перебил их и ожидал от тебя награды жизни, но враги мои ввели меня в заблуждение, запугали тобою и заставили бежать. И клятва, которой я клялся тебе, привела меня к тебе, и вот я перед тобою. И я твой слуга, в руках у тебя, как хочешь, так и поступай со мной; если хочешь, убей меня, ибо я, твой слуга, весьма виновен перед тобою и заслужил смерти». 'А царь Шапух, снова взяв его за руку и прикидываясь наивным, прогуливался с ним и повел его в ту сторону, где на полу насыпана была армянская земля. Когда же Аршак подошел к этому месту и ступил на армянскую землю, то, крайне возмутившись и возгордившись, переменил тон и, заговорив, сказал: «Прочь от меня, злодей — слуга, что господином стал над своими господами. Я не прощу тебе и сыновьям твоим и отомщу за предков своих». Это изменение в поведении Аршака

Говоря об отграниченном, считаемом характере мифологического мира, мы можем сослаться на то обстоятельство, что наличие нескольких разных денотатов у имени собственного в приципе противоречит его природе (создавая существенные затруднения для коммуникации), тогда как наличие разных денотатов у нарицательного имени представляет собой, вообще говоря, нормальное явление.

Примечание. Сюжет мифа как текста весьма часто основан на пересечении героем границы «темного» замкнутого пространства и переходе его во внешний безграничный мир. Однако в основе механизма порождения подобных сюжетов лежит именно представление о наличии малого «мира собственных имен». Мифологический сюжет такого рода начинается с перехода в мир, наименование предметов в котором человеку неизвестно. Отсюда сюжеты о неизбежности гибели героев, выходящих во внешний мир без знания нечеловеческой системы номинации, и о выживании героя, чудесным образом получившего такое знание. Само существование «чужого» разомкнутого мира в мифе подразумевает наличие «своего», наделенного чертами считаемости и заполненного объектами — носителями собственных имен.

5. Охарактеризованное выше мифологическое сознание может быть предметом непосредственного наблюдения при обращении к миру ребенка раннего возраста. Тенденция рассматривать все слова языка как имена собственные", отождествление познания с процессом номинации, специфическое переживание пространства и времени (ср. в рассказе Чехова «Гриша»: «До сих пор Гриша знал только четырехугольный мир, где в одном углу стоит его кровать, а в другом — нянькин

повторяется в тексте многократно, по мере того как он ступает то на армянскую, то на персидскую землю. «Так с утра и до вечера много раз он (Шапух. — *Ю. Л.. Б.* У.) испытывал его, и каждый раз, когда Аршак ступал на армянскую землю, становился надменным и грозил, а когда ступал на местную (персидскую. — /О. *Л., Б. У.*) землю, то выражал раскаяние» (см.: *История* Армении Фавстоса Бузанда / Пер. с древнеарм. и комм. М. А. Геворгяна. Ереван, 1953. С. 129—130).

Следует подчеркнуть, что понятия «армянская земля», «персидская земля» здесь изоморфны понятиям «Армения», «Персия» и воспринимаются как метонимия лишь современным сознанием (ср. аналогичное употребление выражения «Русская земля» в русских средневековых текстах; когда Шаляпин в заграничных странствиях возил с собою чемодан с русской землей, она, конечно, выполняла для него функцию не поэтической метафоры, а мифологического отождествления). Следовательно, поведение Аршака меняется в зависимости от того, частью какого имени он выступает. Отметим, что средневековое вступление в вассалитет, сопровождаемое символическим актом отказа от некоторого владения и получения его обратно, семиотически расшифровывалось как перемена названия владения (ср. распространенный в русской крепостнической практике обычай перемены названия поместья при покупке его новым владельцем).

[11] Отсюда, между прочим, звательная форма может выступать в «детских словах» (nursery words) как мифологически исходная, ср., например, «божа» или «бозя» (т. е. «Бог»), явно образованное от звательной формы «боже» (пример сообщен С. М. Толстой). Совершенно аналогично «кися» может восприниматься как производное от «кис-кис» и т. п.

сундук, в третьем — стул, а в четвертом — горит лампадка»[12]) и ряд других совпадающих с наиболее характерными чертами мифологического сознания признаков позволяет говорить о детском сознании как о типично мифологическом[13]. По-видимому, в мире ребенка на определенной стадии развития нет принципиальной разницы между собственными и нарицательными именами, т. е. это противопоставление вообще не является релевантным.

В этой связи уместно вспомнить чрезвычайно существенное наблюдение Р. О. Якобсона, указавшего, что собственные имена первыми приобретаются ребенком и последними утрачиваются при афатических расстройствах речи. Примечательно при этом, что ребенок, получая из речи взрослых местоименные формы — наиболее поздние, по наблюдениям того же автора, — использует их как собственные имена:

«Например, он (ребенок. — *Ю. Л., Б. У.*) пытается монополизировать местоимение 1-го лица: «Не смей называть себя 'я'. Только я это я, а ты только ты»[14].

Любопытно сопоставить с этим табуистическое использование местоимений («он», «тот» и т. п.), которое наблюдается в различных этнографических ареалах при именовании черта, лешего, домового или, с другой стороны, при назывании жены или мужа (в связи с накладываемым на супругов запретом употреблять собственные имена друг друга) — когда местоимение фактически функционирует как собственное имя[15].

Не менее показательно, вообще говоря, обозначение в детской речи действия. Дойдя до места, где взрослый употребил бы глагол, ребенок может перейти на паралингвистическое изображение действия, сопровождаемое междометным словотворчеством. Можно считать это именно специфической для детской речи формой повествования. Наиболее близкой моделью детского рассказывания был бы искусственно скомпонованный текст, в котором называние предметов осуществлялось бы при помощи собственных имен, а описание действий — средствами вмонтированных кинокадров[16].

В таком способе передачи глагольных значений с особенной наглядностью проявляется мифологизм мышления, поскольку действие не абстрагируется от предмета, а интегрировано с носителем и может выступать как состояние собственного имени.

Можно полагать, что онтогенетически обусловленный мифологический

[12] Разрядка в цитируемых текстах здесь и далее наша. — *Ю. Л., Б. У.*

[13] Ср. в этой связи характеристику «комплексного мышления» ребенка у Л. С. Выготского в его кн. «Мышление и речь» (*Выготский Л. С.* Избранные психологические исследования, М., 1956. С. 168 и след.).

[14] *Якобсон Р. О.* Указ. соч. С. 98. Ср. в этой связи слова Бога в Библии: «Я тот же, Который сказал: вот Я!» (Ис. 52, 6; ср.: Исх. 3, 14). Ср. в Упанишадах (Бриха-дараньяка, 1. 4.i): «Вначале [все] это было лишь Атманом <...). Он оглянулся вокруг и не увидел никого кроме себя. И прежде всего он произнес: «Я есмь». Так возникло имя «Я». Поэтому и поныне тот, кто спрошен, отвечает сначала: «Я есмь», а затем называет другое имя, которое он носит» (см.: *Брихадараньяка* упанишада / Пер., предисл. и комм. А. Я. Сыркина, М., 1964. С. 73). Следует отметить, что слово «Атман» может употребляться в Упанишадах как местоимение «я», «себя» (см. комментарий А. Я. Сыркина на с. 168 указ. изд., а также: *Радхакришнан С.* Индийская философия. М., 1956. Т. 1. С. 124 и след.).

[15] См.: *Зеленин Д. К.* Указ. соч. Ч. 2. С. 88—89, 91—93, 108—109, 140.

[16] Аналогичный тип повествования можно наблюдать и в ритуальных танцах.

пласт закрепляется в сознании (и в языке), делая его гетерогенным и создавая в конечном итоге напряжение между полюсами мифологического и немифологического восприятия.

5.1. Необходимо подчеркнуть, что «чистая», т. е. совершенно последовательная модель мифологического мышления, вероятно, не может быть документирована ни этнографическими данными, ни наблюдениями над ребенком. В обоих случаях исследователь реально имеет дело с текстами комплексными по своей организации и с сознанием более или менее гетерогенным. Это может объясняться, помимо возмущающего действия сознания наблюдателя, тем, что последовательно мифологический этап должен относиться к столь ранней стадии развития, которая в принципе не может быть наблюдаема как по хронологическим соображениям, так и по принципиальной невозможности вступления с нею в контакт, и единственным инструментом исследования является реконструкция. В равной мере допустимо и другое объяснение, согласно которому гетерогенность является исконным свойством человеческого сознания, для механизма которого существенно необходимо наличие хотя бы двух не до конца взаимопереводимых систем.

При первом подходе выступает вперед стадиальное (которое практически обычно становится оценочным) объяснение сущности мифологизма, при втором — интерпретация его как типологически универсального явления. Оба подхода, — взаимно дополнительны. Можно заметить, что с чисто формальной точки зрения (отвлекающейся от существа вопроса) самый принцип пространственной или временной локализации мифологического сознания (связывающей его с той или иной стадией в развитии человечества или же с тем или иным этнографически очерченным ареалом), вообще говоря, соответствует именно той мифологической концепции пространства, о которой шла речь выше. И напротив, признание мифологизма типологически универсальным явлением вполне соответствует условно-логической картине мира.

Следует иметь в виду, во всяком случае, что этнические группы, находящиеся на заведомо ранних стадиях культурного развития и характеризующиеся ярко выраженным мифологизмом мышления, в целом ряде случаев могут обнаруживать поразительную способность к построению сложных и детализованных классификаций логического типа (ср. разнообразные классификации растительного и животного мира по абстрактным признакам, наблюдаемые у австралийских аборигенов)[17]. Можно ска-

[17] См.: *Worsley P.* Groote Eyiand totemism and «Le totemisme aujourd'hui» // The structural Study of Myth and Totemism / Ed. by E. Leach. Edinburgh, 1967. P. 153—154. Характеризуя мышление австралийских аборигенов в терминах Л. С. Выготского, автор констатирует: «Рассмотренная нами тотемическая классификация основывается на «комплексном мышлении» или «мышлении в коллекциях» (термины Л. С. Выготского, см.: *Выготский Л. С. Указ.* соч. С. 168—180; по Выготскому, объединение на основе коллекции составляет одну из разновидностей комплексного мышления. — *Ю. Л., Б. У.*), но не на «мышлении в понятиях». Я не хочу сказать, однако, что аборигены неспособны мыслить в понятиях. Напротив, разработанная ими, независимо от тотемической классификации, систематизация флоры и фауны, т. е. этноботанические и этнозоологические схемы, как раз обнаруживают явную способность аборигенов к понятийному мышлению. В одной из своих работ я перечислил сотни видов растений и животных, которые не только известны аборигенам, но и систематизированы ими по таким, например, таксономическим группам, как jinungwangba (крупные животные, живущие на суше), wuradjidja (те, кто летают, включая птиц), augwalja (рыбы и другие морские животные), и т. д.; вместе с тем те или иные виды объединяются по экологически

зать, что мифологическое мышление сосуществует в этом случае с логическим, или дескриптивным. С другой стороны, элементы мифологического мышления в некоторых случаях могут быть обнаружены в повседневном речевом поведении современного цивилизованного общества[18].

6. Из сказанного следует, что мифологическое сознание принципиально непереводимо в план иного описания, в себе замкнуто — и, значит, постижимо только изнутри, а не извне. Это вытекает, в частности, уже из того типа семиозиса, который присущ мифологическому сознанию и находит лингвистическую параллель в непереводимости собственных имен. В свете сказанного самая возможность описания мифа носителем современного сознания была бы сомнительной, если бы не гетерогенность мышления, которое сохраняет в себе определенные пласты, изоморфные мифологическому языку.

Итак, именно гетерогенный характер нашего мышления позволяет нам в конструировании мифологического сознания опереться на наш внутренний опыт. В некотором смысле понимание мифологии равносильно припоминанию.

II

1. Значимость мифологических текстов для культуры немифологического типа подтверждается, в частности, устойчивостью попыток перевода их на культурные языки немифологического типа. В области науки это порождает логические версии мифологических текстов, в области искусства — а в ряде случаев и при простом переводе на естественный язык — метафорические конструкции. Следует подчеркнуть принципиальное отличие мифа от метафоры, хотя последняя является естественным переводом первого в привычные формы нашего сознания. Действительно, в самом мифологическом тексте метафора как таковая, строго говоря, невозможна.

2. В ряде случаев метафорический текст, переведенный в категории немифологического сознания, воспринимается как символический. Символ связанным группам. Именно поэтому, конечно, Дональд Томсон — естествоиспытатель по образованию — мог констатировать, что аналогичные этноботаническо-зоологические системы у аборигенов Северного Квинслэнда «имеют некоторое сходство с простой линнеевой классификацией». П. Ворсли, который квалифицирует подобные классификационные схемы как «протонаучные» (подчеркивая их принципиально логический характер), заключает: «Итак, мы имеем не одну, а несколько классификаций, и неправильно было бы считать, что тотемическая классификация представляет собой единственный способ организации объектов окружающего мира в сознании аборигенов».

[18] Ср. наблюдения Выготского об элементах «комплексного мышления», наблюдаемого по преимуществу у детей, в повседневной речи взрослого человека *(Выготский Л. С.* Указ. соч. С. 169, 172 и др.). Исследователь отмечает, в частности, что, говоря, например, о посуде или об одежде, взрослый человек нередко имеет в виду не столько соответствующее абстрактное понятие, сколько набор конкретных вещей (как это характерно, вообще говоря, для ребенка).

такого рода[19] может быть истолкован как результат прочтения мифа с позиций более позднего семиотического сознания — то есть перетолкован как иконический или квазииконический знак. Следует отметить, что, хотя иконические знаки в какой-то мере ближе к мифологическим текстам, они, как и знаки условного типа, представляют собой факт принципиально нового сознания.

Говоря о символе в его отношении к мифу, следует различать символ как тип знака, непосредственно порождаемый мифологическим сознанием, и символ как тип знака, который только предполагает мифологическую ситуацию. Соответственно должен различаться символ как отсылка к мифу как тексту и символ как отсылка к мифу как жанру. В последнем случае, между прочим, символ может претендовать на создание мифологической ситуации, выступая как творческое начало.

В том случае, когда символический текст соотносится с некоторым мифологическим текстом, последний выступает как метатекст по отношению к первому, и символ соответствует конкретному элементу этого текста[20]. Между тем в случае, когда символический текст соотносится с мифом как жанром, т. е. некоторой нерасчлененной мифологической ситуацией, мифологическая модель мира, претерпевая функциональные изменения, выступает как метасистема, играющая роль метаязыка; соответственно, символ соотносится тогда не с элементом метатекста, а с категорией метаязыка. Из данного выше определения следует, что символ в первом понимании не выходит, вообще говоря, за рамки мифологического сознания, тогда как во втором случае он принадлежит сознанию немифологическому (т. е. сознанию, порождающему «дескриптивные», а не «мифологические» описания).

Пример символизма, не соотнесенного с мифологическим сознанием, могут представить некоторые тексты начала XX в., например, русских «символистов». Можно сказать, что элементы мифологических текстов здесь организуются по немифологическому принципу и, в общем, даже наукообразно.

3. Если в текстах нового времени мифологические элементы могут быть рационально, т. е. немифологически организованы, то прямо противоположную ситуацию можно наблюдать в текстах барокко, где, напротив, абстрактные конструкты организуются по мифологическому принципу: стихии и свойства могут вести себя как герои мифологического мира. Это объясняется тем, что барокко возникло на фоне религиозной культуры; между тем символизм нового времени порождается на фоне рационального сознания с привычными для него связями.

Примечание. Отсюда, между прочим, спор о том, что исторически представляет собой барокко — явление контрреформации, экзальтации напряженной католической мысли или же «реалистическое», «оптимистическое» искусство Ренессанса, — по существу, беспредметен: барочная культура, как промежуточный тип, одновременно соотносится как с той, так и с другой культурой, причем ренессансная культура выражается в системе объектов, а средневековая — в системе связей (образно говоря, ренессансная культура определяет систему имен, а средневековая — систему глаголов).

[19] Здесь не имеется в виду то специальное значение, которое приписывается этому термину в классификации Ч. Пирса.

[20] Конечно в смысле «sign-design», а не «sign-event» (ср.: *Carnap R.* Introduction to Semantics. Cambrige (Mass.)., 1946. $ 3).

4. Поскольку мифологический текст в условиях немифологического сознания, как говорилось, порождает метафорические конструкции, постольку стремление к мифологизму может осуществляться в противоположном по своей направленности процессе: реализации метафоры, ее буквальном осмыслении (уничтожающем самое метафоричность текста). Соответствующий прием характеризует искусство сюрреализма. В результате получается имитация мифа вне мифологического сознания.

III

1. При всем разнообразии конкретных манифестаций мифологизм в той или иной степени может наблюдаться в самых разнообразных культурах и в общем обнаруживает значительную устойчивость в истории культуры. Соответствующие формы могут представлять собой реликтовое явление или результат регенерации; они могут быть бессознательными или осознанными.

Примечание. Следует различать спонтанно возникающие мифологические пласты и участки в индивидуальном и общественном сознании от обусловленных теми или иными историческими причинами сознательных попыток имитировать мифогенное сознание средствами немифологического мышления. Такого рода тексты могут считаться мифами (или даже не отличаться от них) с позиции немифологического сознания. Однако их органическая включенность в немифологический круг текстов и полная переводимость на немифологические языки культуры свидетельствует о мнимости этого совпадения.

1.1. В семиотическом аспекте устойчивость мифологических текстов можно объяснить тем, что, являясь порождением специфического номинационного семиозиса, — когда знаки не приписываются, а узнаются и самый акт номинации тождествен акту познания, — миф в дальнейшем историческом развитии начал восприниматься как альтернатива знаковому мышлению (ср. выше, раздел I, пункт 3). Поскольку знаковое сознание аккумулирует в себе социальные отношения, борьба с теми или иными формами социального зла в истории культуры часто выливается в отрицание отдельных знаковых систем (включая и такую всеобъемлющую, как естественный язык) или принципа знаковости как такового. Апелляция в таких случаях к мифологическому мышлению (параллельно, в ряде случаев, — к детскому сознанию) представляет собой в истории культуры достаточно распространенный факт.

2. В типологическом отношении, даже учитывая неизбежную гетерогенность всех реально зафиксированных в текстах культур, полезно различать культуры, ориентированные на мифологическое мышление, и культуры, ориентированные на внемифологическое мышление. Первые можно определить как культуры, ориентированные на собственные имена.

Наблюдается известный, не лишенный интереса, параллелизм между характером изменений в «языке собственных имен» и культуре, ориентированной на мифологическое сознание. Достаточно показательно уже то обстоятельство, что именно подсистема собственных имен образует в естественном языке тот специальный пласт, который может быть подвержен изменению и сознательному (искусственному) регулированию со

стороны носителя языка[21]. Действительно, если семантическое движение в естественном языке носит характер постепенного развития — внутренних семантических сдвигов, — то «язык собственных имен» движется как цепь сознательных и резко отграниченных друг от друга актов наименования и перенаименования. Новому состоянию соответствует новое имя. С мифологической точки зрения, переход от одного состояния к другому мыслится в формуле «и увидел я новое небо и новую землю» (Апок. 21,1) и одновременно как акт полной смены всех имен собственных.

3. Примером ориентации на мифологическое сознание в относительно недавнее время — при этом связываемое обычно с отказом от старых представлений — может быть самоосмысление эпохи Петра I и заданное созданной ею инерцией понимание этой эпохи в России XVIII — начала XIX в.

Если говорить об осмыслении петровской эпохи современниками, то бросается в глаза чрезвычайно быстро сложившийся мифологический канон, который не только для последующих поколений, но и в значительной мере для историков превратился в средство кодирования реальных событий эпохи. Прежде всего следует отметить глубокое убеждение в полном и совершенном перерождении страны, что естественно выделяет магическую роль Петра — демиурга нового мира.

Мудры не спускает с рук указы Петровы,
Коими мы стали вдруг народ уже новый. (Кантемир)

Петр I выступает в роли единоличного создателя этого нового мира:

Он Бог, он Бог твой был, Россия!
(Ломоносов)

«Август он Римский Император, яко превеликую о себе похвалу, умирая, проглагола: «Кирпичный», рече, «Рим обретох, а мраморный оставляю». Нашему же Пресветлому Монарху тщета была бы, а не похвала сие пригласити; исповести бо воистину подобает, деревянную он обрете Россию, а сотвори златую».

(Феофан Прокопович)

Это сотворение «новой» и «златой» России мыслилось как генеральное переименование — полная смена имен: смена названия государства, перенесение столицы и дача ей «иноземного» наименования, изменение титула главы государства, названий чинов и учреждений, перемена местами «своего» и «чужого» языков в быту[22] и связанное с этим полное

[21] Между прочим, случаи, когда попытки переименования распространяются и на отдельные нарицательные имена (например, в России в эпоху Павла I) могут свидетельствовать именно о включении этих последних в мифологическую сферу собственных имен, т. е. об определенной экспансии мифологического сознания.

[22] Отмеченное Пушкиным языковое явление:

И в их устах язык родной
Не обратился ли в чужой? —

прямое следствие сознательного направления организованных усилий. Ср. предписание: «Нужду свою благообразно в приятных и учтивых словах предлагать, подобно яко бы им с каким иностранным лицом говорить случилось» (*Юности* честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением Е. И. В. Государя Петра Великого. Спб., 1767. С. 29).

Ср. также замечания Тредиаковского в «Разговоре об орфографии» об особой социальной функции иностранного акцента в русском обществе середины XVIII в. «Чужестранный человек» говорит здесь «Российскому»: «Ежели найдутся извест-ныя правила на ваши ударения, то мы все хорошо научимся выговаривать ваши слова; но сим совершенством потеряем право чужестранства, которое поистинне мне лучше правильного вашего выговора» (*Сочинения* Тредьяковского. Спб., 1849. Т. 3. С. 164).

переименование мира как такового[23]. Одновременно происходит чудовищное расширение сферы собственных имен, поскольку большинство социально активных нарицательных имен фактически функционально переходит в класс собственных[24].

Глубина этой общей установки для культуры «петербургского периода» русской истории проявляется, может быть, ярче всего в ее влиянии на общественные круги, захваченные в середине XIX в. славянофильскими настроениями. Так, В. С. Аксакова в 1855 г. отзывается на появление ряда прогрессивных публикаций (в «Морском сборнике») дневниковой записью: «Дышится отраднее, точно читаешь о чужом государстве» (*Дневник* В. С. Аксаковой, 1854— 1855. Спб., 1913. С. 67. Ср: *Китаев В. А.* От фронды к охранительству: Из истории русской либеральной мысли 50—60-х годов XIX века. М., 1972. С. 45).

[23] С этим связана установившаяся после Петра практика переименования в порядке распоряжения (а не обычая) традиционных топонимов. Следует подчеркнуть, что речь идет не об условной связи географического пункта и его названия, позволяющей сменить знак при неизменности вещи, а о мифологическом их отождествлении, поскольку смена названия мыслится как уничтожение старой вещи и рождение на ее месте новой, более удовлетворяющей требованиям инициатора этого акта. Обычность подобных операций хорошо рисуется рассказом в мемуарах С. Ю. Витте: в Одессе улица, на которой он «жил, будучи студентом», называвшаяся прежде Дворянской, «была переименована по постановлению городской думы в улицу Витте» (*Витте С. Ю.* Воспоминания. М., 1960. Т. 3. С. 484). В 1908 г. черносотенная городская дума, пишет Витте, «решила переименовать улицу моего имени в улицу Петра Великого» (Там же. С. 485). Кроме желания угодить Николаю II (всякое постановление о присвоении улице имени члена царствующего дома, бесспорно, становилось известным царю, поскольку могло вступить в силу только после его личной резолюции), здесь явно ощущалось представление о связи акта переименования улицы со стремлением уничтожить самого Витте (в то же время черносотенцы совершили несколько попыток покушения на его жизнь; показательно, что сам автор мемуаров ставит эти акты в один ряд как однозначные). При этом он не замечает, что название улицы именем Витте было дано также в порядке переименования. (После революции данная улица была переименована в «улицу им. Коминтерна», но после войны было восстановлено название «улица Петра Великого».) Тут же Витте сообщает другой, не менее яркий факт: после того как московский генерал-губернатор князь В. А. Долгоруков в царствование Александра III впал в немилость и был сменен на своем посту великим князем Сергием Александровичем, московская городская дума, показывая, что время Долгорукова сменилось временем Сергия, «сделала постановление о переименовании Долгоруковского переулка (в настоящее время носит название «улица Белинского». — *Ю. Л., Б.* У.), который проходит около дома московского генерал-губернатора, в переулок великого князя Сергия Александровича» (Там же. С. 486). Правда, переименование это не состоялось — Александр III наложил резолюцию: «Какая подлость» (Там же. С. 487).

[24] Тенденция к «мифологизации» тем отчетливее пронизывает петровское общество, что само оно считает себя движущимся в противоположном направлении: идеал «регулярности» подразумевал построение государственной машины, насквозь «правильной» и закономерной, в которой мир собственных имен заменен цифровыми упорядоченностями. Показательны попытки заменить названия улиц (предполагаемых каналов) — числами (линии на Васильевском острове в Петербурге), введение числовой упорядоченности в систему чиновной иерархии (Табель о рангах). Ориентированность на число типична для петербургской культуры, отличая ее от московской, П. А. Вяземский записал: «Лорд Ярмут был в Петербурге в начале двадцатых годов; говоря о приятностях петербургского пребывания своего, замечал он, что часто бывал у любезной дамы шестого класса, которая жила в шестнадцатой линии» (*Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С, 200; ср.: С. 326).

Это смешение противоположных тенденций порождало столь противоречивое явление, как послепетровская государственная бюрократия.

4. Можно было бы привести иные, но в своем роде не менее яркие проявления мифологического сознания на противоположном социальном полюсе XVIII в. Черты его усматриваются, в частности, в движении самозванчества. Уже сама постановка вопроса: какое имя в паре «Петр III — Пугачев» является «истинным», вскрывает типично мифологическое отношение к проблеме имени (ср. запись Пушкина: «Расскажи мне, говорил я Д. Пьянову, как Пугачев был у тебя посаженным отцом? — Он для тебя Пугачев, отвечал мне сердито старик, а для меня он был великий государь Петр Федорович»). Не менее характерны истории с пресловутыми «царскими знаками» на теле Пугачева[25].

Однако едва ли не наиболее наглядный пример — знаменитый портрет Пугачева из собрания московского Государственного Исторического музея. Как было установлено, портрет этот написан безымянным художником поверх портрета Екатерины II[26]. Если портрет представляет собой в живописи параллель к собственному имени, то переписывание портрета адекватно акту переименования.

Аналогичные примеры можно было бы продолжить в большом количестве.

5. Представлялось бы весьма заманчивой задачей описать для разных культур области реального функционирования собственных имен, степень культурной активности этого пласта и его отношение, с одной стороны, к общей толще языка, а с другой, к его полярному антиподу — метаязыковой сфере в пределах данной культуры.

IV

1. Противопоставление «мифологического» языка собственных имен дескриптивному языку науки может, видимо, ассоциироваться с антитезой: поэзия и наука. В обычном представлении миф связывается с метафорической речью и через нее — со словесным искусством. Однако в свете сказанного выше эта связь представляется сомнительной. Если предположить гипотетически возможность существования «языка собственных имен» и связанного с ним мышления как мифогенного субстрата (такое построение, во всяком случае, можно рассматривать как модель одной из реально существующих языковых тенденций), то доказуемым следствием из него будет утверждение невозможности поэзии на мифологической стадии. Поэзия и

[25] См.: *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 149 и след.

[26] См.: *Бабенчиков М.* Портрет Пугачева в Историческом музее // Лит. наследство, М., 1933. Т. 9/10.

миф предстают как антиподы, каждый из которых возможен лишь на основе отрицания другого.

1.1. Напомним известное положение А. Н. Колмогорова, определяющего величину информации всякого языка H следующей формулой:

$$H=h_1+h_2, \text{ где } h_1$$

— разнообразие, дающее возможность передавать весь объем различной семантической информации, а h2 — разнообразие, выражающее гибкость языка, возможность передать некоторое равноценное содержание несколькими способами, т. е. собственно лингвистическая энтропия. А. Н. Колмогоров отмечал, что именно h_1, то есть языковая синонимия в широком смысле, является источником поэтической информации. При $h_2 = 0$ поэзия невозможна[27]. Но если вообразить язык, состоящий из собственных имен (язык, в котором нарицательные имена выполняют функцию собственных), и стоящий за ним мир единственных объектов, то станет очевидным отсутствие в подобном универсуме места для синонимов. Мифологическое отождествление ни в коем случае не является синонимией. Синонимия предполагает наличие для одного и того же объекта нескольких взаимозаменяемых наименований и, следовательно, относительную свободу в их употреблении. Мифологическое отождествление имеет принципиально внетекстовый характер, вырастая на основе неотделимости названия от вещи. При этом речь может идти не о замене эквивалентных названий, а о трансформации самого объекта. Каждое имя относится к определенному моменту трансформации, и, следовательно, они не могут в одном и том же контексте заменять друг друга. Следовательно, наименования, обозначающие различные ипостаси изменяющейся вещи, не могут заменять друг друга, не являются синонимами, а без синонимов поэзия невозможна[28].

1.2. Разрушение мифологического сознания сопровождается бурно протекающими процессами: переосмыслением мифологических текстов как метафорических и развитием синонимии за счет перифрастических выражений. Это сразу же приводит к резкому росту «гибкости языка» и тем самым создает условия развития поэзии.

2. Рисуемая таким образом картина, хотя и подтверждается многочисленными примерами архаических текстов, в значительной мере гипотетична, поскольку покоится на реконструкциях, воссоздающих период глубокой хронологической удаленности, не зафиксированный непосредственно ни в каких текстах. Однако на ту же картину можно взглянуть не с диахронной, а с синхронной точки зрения. Тогда перед нами предстанет естественный язык как некоторая синхронно организованная структура, на семантически противоположных полюсах которой располагаются имена собственные и функционально приравненные им группы слов, о которых речь шла выше (раздел I, пункт 3.1), и местоимения,

[7] См. изложение концепции А. Н. Колмогорова: *Ревзин И. И.* Совещание в г. Горьком, посвященное применению математических методов к изучению языка художественной литературы // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 288—289; *Жолковский А. К-* Совещание по изучению поэтического языка: [Обзор докладов] // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1962. Вып. 7. С. 93-94.

[8] Если поэзия связана с синонимией, то мифология реализуется в противоположном явлении языка — омонимии (ср. замечания о принципиальной связи мифа и омонимии в кн.: *Альтман М. С.* Пережитки родового строя в собственных именах у Гомера. Л., 1936. С. 10—11 и след.).

представляющие естественную основу для развития мифогенных моделей, с одной стороны, и метаязыковых, с другой[29].

2.1. Нашему сознанию, воспитанному в той научной традиции, которая сложилась в Европе от Аристотеля к Декарту, кажется естественным полагать, что вне двуступенчатого описания (по схеме «конкретное — абстрактное») невозможно движение познающей мысли. Однако можно показать, что язык собственных имен, обслуживая архаические коллективы, оказывается вполне способным выражать понятия, соответствующие нашим абстрактным категориям. Ограничимся примером, извлеченным из книги А. Я. Гуревича «Категории средневековой культуры». Автор говорит о специфических фразеологизмах, встречающихся в архаических скандинавских текстах и построенных по принципу соединения местоимения и имени собственного. Соглашаясь с С. Д. Кацнельсоном, А. Я. Гуревич считает, что речь идет об устойчивых родовых коллективах, обозначаемых именем собственным[30]. Имя собственное — знак отдельного человека — выполняет здесь роль родового наименования, что для нас потребовало бы введения некоторого метатермина другого уровня. Аналогичный пример можно было бы привести, касаясь употребления гербов в рыцарской Польше. Герб по природе своей — личный знак, поскольку он может носиться лишь одним живым представителем рода, передаваясь по наследству только после его смерти. Однако герб магната, оставаясь его личным геральдическим знаком, выполняет одновременно метафункцию группового обозначения для воюющей под его знаменами шляхты.

2.2. Нерасчлененность уровней непосредственного наблюдения и логического конструирования, при которой собственные имена (индивидуальные вещи), оставаясь собой, повышались в ранге, заменяя наши абстрактные понятия, оказывалась весьма благоприятной для мышления, построенного на непосредственно воспринимаемом моделировании. С этим, видимо, связаны грандиозные достижения архаических культур в построении космологических моделей, накоплении астрономических, климатологических и прочих знаний.

2.3. Не давая возможности развиваться логико-силлогистическому мышлению, «язык собственных имен» и связанное с ним мифологическое мышление стимулировали способности к установлению отождествлений, аналогий и эквивалентностей. Например, когда носитель архаического сознания строил типично мифологическую модель, по которой вселенная,

[29] Замечательно, что аналогичное, по существу, понимание поэзии можно найти в текстах, непосредственно отражающих мифологическое сознание. См. опреде-. ление поэзии в «Младшей Эдде»:

«— Какого рода язык пригоден для поэзии?

— Поэтический язык создается трояким путем.

—Как?

— Всякую вещь можно назвать своим именем. Второй вид поэтического выражения — это то, что зовется заменой имен (речь идет о синонимии. — *Ю. Л., Б. У.*). А третий вид называется кенингом. Он состоит в том, что мы говорим «Один», либо «Тор», либо кто другой из асов или альвов, а потом прибавляем к именованному название признака другого аса или какого-нибудь его деяния. Тогда все наименование относится к этому другому, а не тому, кто был назван (речь идет о специальном виде метафоры. — *Ю. Л., Б.* У)» (Указ. соч. С. 60).

[30] *Гуревич А. Я-* Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 73—74; ср.: *Кацнельсон С. Д.* Историко-грамматические исследования. М.; Л., 1949. С. 80—81 и 91—94.

общество и человеческое тело рассматривались как изоморфные миры (изоморфизм мог простираться до установления отношения подобия между отдельными планетами, минералами, растениями, социальными функциями и частями человеческого тела), он тем самым вырабатывал идею изоморфизма — одну из ведущих концепций не только современной математики, но и науки вообще.

Специфика мифологического мышления в том, что отождествление мифологических единиц происходит на уровне самих объектов, а не на уровне имен. Соответственно мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени. Логическое же мышление оперирует словами, обладающими относительной самостоятельностью, — вне времени и пространства. Идея изоморфизма является актуальной в обоих случаях, но в условиях логического мышления достигается относительная свобода манипуляции исходными единицами.

3. В свете сказанного можно оспорить традиционное представление о движении человеческой культуры от мифопоэтического первоначального периода к логико-научному — последующему. И в синхронном, и в диахронном отношении поэтическое мышление занимает некоторую срединную полосу. Следует при этом подчеркнуть сугубо условный характер выделяемых этапов. С момента возникновения культуры система совмещения в ней противоположно организованных структур (многоканальности общественных коммуникаций), видимо, является непреложным законом. Речь может идти лишь о доминировании определенных культурных моделей или о субъективной ориентации на них культуры как целого. С этой точки зрения, поэзия, как и наука, сопутствовала человечеству на всем его культурном пути. Это не противоречит тому, что определенные эпохи культурного развития могут проходить «под знаком» семиозиса того или иного типа.

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 изучения языка, искусства и — шире — культуры с теорией коммуникативных систем. Как известно, предложенная Р. Якобсоном модель имела следующий вид[1]:

контекст сообщение

адресант ——————————— адресат

контакт код

Создание единой модели коммуникативных ситуации 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 механизме культуры коммуникация осуществляется минимум по двум, устроенным различным образом, каналам.

Нам уже приходилось в связи с этим 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 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, адресант-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 информации, 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 при-

[1] См.: *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.

равнивается третьему лицу. Различие сводится лишь к тому, что в системе «Я—ОН» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я—Я» — во времени[2].

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 имеет место во всех случаях, когда при этом повышается ранг значимости сообщения. Так, когда молодой поэт читает свое стихотворение напечатанным, 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, ложность или социальная ценность сообщения ставятся в зависимость от того, высказано оно словами 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, которое 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,

[2] См.: *Пятигорский А. М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 149—150.

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 коммуникативного 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» Гете, 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 скалы,
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 [3].

Нас, в настоящей связи, 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 из Мюнхена в Грецию, — нам оно интересно как памятник психологического самонаблюдения автора (вряд ли можно отрицать законность, среди прочих, такого подхода к тексту).

[3] *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 44.

В стихотворении выделены два компонента душевного состояния автора. Во-первых — мерный рев бури. Он 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 стихи, посвященные цюхоту 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 его на фоне беззвучного мира сна («волшебно-немой», населенный «безмолвными» толпами) обилие звучащих характеристик. Но именно эти мерные оглушительные звуки становятся ритмическим фоном, обусловливающим освобождение мысли, ее взлет и яркость.

Приведем другой пример:

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 письма 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: Бенедетта
Иль Идол мио и ронял
В огонь то туфлю, то журнал4.

[4] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937. Т. 6. С. 183—184.

В данном случае даны три внешних ритмообразующих кода: печатный текст, мерное мерцание 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 непосредственно 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 нам хотелось бы привести, — это японский буддийский монах, созерцающий «сад камней»[5]. Такой сад 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.

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[6]. 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 автокоммуникации, 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 обосабливается в функциональном и структурном отношении, чем

[5] *Katsuo S., Sadaji W.* Magic of Trees and Stones: Secrets of Japanese Gardening. 3th ed. New York; Rutland; Tokyo, 1970. P. 101—104.

[6] Ср. концепцию соотношения информации и фасцинации, предложенную Ю. В. Кнорозовым (доклад Ю. В. Кнорозова опубликован в изложении, см.: Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 285). Настоящая статья была уже набрана, когда мне удалось в ходе курса лекций, прочитанных Ю. В. Кнорозовым в декабре 1972 г. в Тартуском государственном университете, подробнее ознакомиться с разработанной им теорией фасцинации. Теория эта, имеющая фундаментальное значение, к сожалению, до сих пор не в полном объеме отражена в печати, что затрудняет знакомство с нею специалистов.

в отношении вокализации, указывает только на то, что мы и 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 шопоту и от шопота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи»[7].

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?»[8]

Тенденция слов языка «Я—Я» к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В итоге слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано. Ср. характеристику академиком И. Ю. Крачковским раннеграфической традиции Корана: «Scriptio defectiv». Отсутствие не только кратких, но и долгих гласных, диакритических точек. *Возможность чтения только при знании наизусть*»[9]. Однако наиболее яркий пример коммуникации такого типа находим в знаменитой сцене объяснения Кити и Константина Левина в «Анне Карениной», тем более интересной, что она воспроизводит реальный эпизод объяснения Л. Н. Толстого и его невесты С. А. Берс: «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, которое означало слово «никогда».

— Это слово значит «никогда», — сказала она...»[10]

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

[7] *Выготский Л. С.* Мышление и речь: Психологическое исследование. М.; Л., 1934. С. 285—286. Ср.: С. 287—292.

[8] *Дневник* В. К. Кюхельбекера / Предисл. Ю. Н. Тынянова. Л., 1929. С. 61—62. К моменту записи Кюхельбекер уже шестой год находился в одиночном заключении.

[9] *Коран I* Пер. и комм. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 674.

[10] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 8. С. 421—422.

влиянием ее 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[11].

Расшифровывается так: «Услышал о смерти Ризнич 25 июля 1826 г.», «Услышал о смерти Рылеева, Пестеля, Муравьева, Каховского, Бестужева 24 июля 1826 г.»

Приведенная запись имеет отчетливо мемориальную функцию, хотя не следует забывать и другой: в силу в значительной мере окказиональной связи между обозначаемым и обозначающим в системе «Я—Я» она оказывается 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 во втором 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, за которую он сватался, стихотворение «Увы! язык любви болтливой...». Там же находится запись:

ettenna eninelo
eninelo ettenna

Рядом запись:

«Olenina Annette»

[11] Рукою Пушкина: несобр. и неопубл. тексты / Подг. к печати и комм М. А. Цявловский, Л.Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935 С. 307

Поверх «Annette» Пушкин записал: «Pouchkine»[12] Восстановить ход мысли несложно: Пушкин думал об Аннете Олениной как о невесте и жене (запись «Pouchkine»). Текст представляет собой анаграммы (задано чтение справо 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 описать 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 — релятивные — значения. Однако, хотя вторичный 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 со- и противопоставления первичных единиц, и третьей ступени — за счет втягивания в сообщение и организации по его конструктивным схемам 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 отождествить вторые с сообщениями, транслируемыми по каналу «Я—Я». Реальный поэтический

[12] *Рукою* Пушкина... С. 314.

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 в других категориях, 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 самопознания 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 временные, типа музыки.

Сложнее дело обстоит со словесными текстами. Поскольку авто-коммуникативный 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 т. п.), 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 его интерпретировать в качестве кода, и способ функционирования текста, при котором он соответственным образом употребляется.

В первом случае необходимость воспринимать текст не как сообщение, а в качестве реализатора 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 самоосмысление 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 несчастливой 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, своих отношений 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 героиней
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 присвой
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвенье шепчет наизусть
Письмо для милого героя...
Но наш герой, кто б ни был он,
Уж верно был не Грандисон[13].

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

Кто ты, мой ангел ли хранитель,
Или коварный искуситель...[14]

В письме Татьяны к Онегину примечательно, 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», замена 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...»[15]

[13] *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т, 6. С. 55.

[14] Там же. С. 67.

[15] Там же. С. 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 воспринимать его структуру как нечто, не связанное с практическими строительными, техническими потребностями, а, скажем, как модель вселенной или человеческой личности. В той мере, в какой внутренность храма — код, а не текст, она воспринимается не эстетически (эстетически может восприниматься только текст, а не правила его построения), а религиозно, философски, богословски или каким-либо иным нехудожественным 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, 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 обоими типами коммуникации, не исключает того, что отдельные жанры в большей 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, господствующую в системе естественных языков. 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», функцио

нируют 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 именно 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, значения складываются в ритмы.

Законы построения художественного текста в значительной мере суть законы построения культуры как целого. Это связано с тем, что сама культура может рассматриваться и 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 сообщения.

Поскольку в качестве «сообщения I» 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 **передачу** информации при сохранении константности ее объема, то схема «Я—Я» ориентирована на **возрастание** 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 есть в чину учимых и учащих мя требую». «Юности честное зерцало...» предписывает молодым людям видеть образование в **получении** знания, «желая от всякого научиться, а не верьхоглядом смотря»[16]. 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 для культуры нового времени — в разных формах она встречается в различные эпохи. Выделение 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.

[16] *Юности* честное зерцало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением Е. И. В. Государя Петра Великого. Спб., 1767. С. 42.

Рассмотрим парадоксальную позицию, в которой оказываемся мы 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, делает 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 искусства, ориентирующихся на канонические формы, на выполнение, а не на 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, создавалась 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 взаимного 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 сообщение, 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.

Динамическая модель семиотической системы

> Покажи мне камень, который строители отбросили! Он — краеугольный камень.
>
> *Из рукописей Наг-Хаммади*[1].

1.0. Обобщение опыта развития принципов семиотической теории за все время, протекшее после того, как исходные предпосылки ее были сформулированы Фердинандом де Соссюром, приводит к парадоксальному выводу: пересмотр основных принципов решительным образом подтверждал их стабильность, в то время как стремление к стабилизации семиотической методологии фатально приводило к пересмотру самых основных принципов. Работы Р. О. Якобсона, и в частности его доклад, подводящий итоги IX Конгресса лингвистов, блистательно показали, как современная лингвистическая теория остается собой, даже переходя в свою собственную противоположность. Более того, именно в этом сочетании гомеостатичности и динамизма Р. О. Якобсон справедливо увидал доказательство органичности и жизнеспособности теории, способной коренным образом пересматривать как свою собственную внутреннюю организацию, так и систему своих взаимоотношений с другими дисциплинами: «Пользуясь гегелевскими терминами, можно сказать, что антитезис традиционных тезисов сменился отрицанием отрицания, то есть отдаленного и недавнего прошлого»[2].

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

1.1. В подходе к соотношению синхронического и диахронического аспектов семиотических систем с самого начала была заложена известная двойственность. Разграничение этих двух аспектов описания языка было большим завоеванием женевской школы. Однако уже в «Тезисах Пражского лингвистического кружка» и в последующих работах Пражской школы было указано на опасность абсолютизации этого аспекта, на относительный, скорее эвристический, чем принципиальный, характер такого противопоставления. Р. О. Якобсон писал: «Было бы серьезной ошибкой утверждать, что синхрония и статика — это синонимы. Статический срез — фикция: это лишь вспомогательный научный прием, а не специфический способ существования. Мы можем рассматривать восприятие фильма не только диахронически, но и синхронически: однако синхронический аспект фильма отнюдь не идентичен отдельному кадру, вырезанному из фильма. Восприятие движения наличествует и при синхроническом аспекте фильма. Точно так же обстоит дело с языком»[3].

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

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

[3] *lakobson R.* Prinzipien der historischen Phonologic // TCLP. 1931. Vol 4 S. 264—265.

В ряде исследований Пражской школы, с одной стороны, указывалось что, поскольку диахрония есть эволюция системы, она не отрицает, а проясняет сущность синхронной организации для каждого отдельного момента; с другой стороны, обращалось внимание на взаимопереходимость этих категорий[4].

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

Предлагаемые ниже соображения имеют целью дальнейшее развитие этих давно уже высказанных соображений, а также идей Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина, касающихся культурно-семиотических моделей[5].

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

2.0. *Системное — внесистемное.* Структурное описание строится на основе выделения в описываемом объекте элементов системы и связей, остающихся инвариантными при любых гомоморфных трансформациях объекта. Именно эта инвариантная структура составляет, с точки зрения подобного описания, единственную реальность[6]. Ей противопоставляются внесистемные элементы, отличающиеся неустойчивостью, иррегулярностью и подлежащие устранению в ходе описания. О необходимости при изучении семиотического объекта абстрагироваться от некоторых «незначительных» его признаков писал еще Ф. де Соссюр, говоря о важности, в пределах описания одного синхронного состояния языка, отвлечения от «маловажных» диахронических изменений: «Абсолютное «состояние» определяется отсутствием изменений, но постольку поскольку язык всегда, как бы то ни было, все же преобразуется, изучать язык статически — на практике значит пренебрегать маловажными изменениями подобно тому, как математики при некоторых операциях, например, при вычислении логарифмов, пренебрегают бесконечно-малыми величинами»[7].

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

[4] *lakobson R.* Remarques sur 1'evolution phonologique du russe comparee a celle des autres langues slaves // TCLP. 1929. Vol. 2. P. 15.

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

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

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

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

Но даже если отвлечься от этих вариантов, самый факт описания орденской организации повысит степень ее системности не только тем, что снимет все неструктурное как несуществующее, но и в другом отношении: одним из основных вопросов описания будет определение иерархии орденов. Постановка такого вопроса будет тем более правомерна, что он практически входил в функционирование этой системы, в частности, в связи с повседневной проблемой расположения орденских знаков относительно друг друга на одежде. Известна также попытка Павла I превратить все ордена Российской Империи в единый Российский кавалерский орден, в котором все прежде существовавшие ордена признавались бы лишь «именованиями» или классами.

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

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

Любое сколь-либо устойчивое и ощутимое различие во внесистемном материале может на следующем этапе динамического процесса сделаться структурным. Если вернуться к приведенному нами примеру

с произвольным украшением орденов, то следует напомнить, что с 1797 г. произвольное украшение орденских знаков драгоценными камнями было отменено и бриллиантовые украшения стали для орденов узаконенным признаком высшей степени награды. При этом очевидно, что украшения бриллиантами были не потому введены, что требовалось некоторое выражение для высшей степени награды, а, наоборот, вводилось в систему и получало содержательный смысл разделение, сложившееся вне пределов системы. Постепенное накопление вне системы существующего вариативного материала в сфере плана выражения явилось толчком для создания содержательной и системной дифференциации.

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

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

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

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

Так, например, с точки зрения военно-бюрократической утопии Павла 1 единственно существующей оказывалась доведенная в своей жесткости до предела упорядоченность вахтпарада. Она же воспринималась в качестве идеала государственного порядка. Политическая же реальность русской жизни воспринималась как «неправильная».

2.3.2. Признак «несуществования» (т. е. внесистемности) оказывается, таким образом, одновременно и признаком внесистемного материала

(с внутренней точки зрения системы), и негативным показателем структурных признаков самой системы. Так, Грибоедов, подводя политические итоги декабризма в набросках трагедии «Родамист и Зенобия», выделяет в качестве структурного признака дворянской революционности (ибо, конечно, Грибоедова интересует деятельность русских заговорщиков 1820-х гг., а не история древней Армении периода римской оккупации) то, что народ, с этой точки зрения,- «не существует» как политическая сила: «Вообще, — пишет Грибоедов, — надобно заметить, что народ не имеет участия в их деле, — *он будто не существует* (курсив мой. — Ю.Л.)»[8]. Говоря о капеллане Андрее, авторе известного средневекового трактата о куртуазной юбви «De amore», академик В. Ф. Шишмарев замечал: «В отношении крестьянок куртуазный автор предлагает своему другу, которо*му адресована книга, не стесняться образом действия, прибегая даже к насилию»[9]. Такая рекомендация объясняется очень просто: по мнению капеллана Андрея, крестьянству доступна лишь «amor naturalis», и в пределах куртуазной любви — «fin amors» — он «будто не существует». Следовательно, действия в отношении людей этого типа также считаются несуществующими.

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

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

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

— Кари, мала, тафа, сафи, мутер, каск'а, — лопотал он...»[10]. Примеры восприятия чужого языка как не-языка — немоты — многочисленны. Ср.: «Юрга же людие есть языкъ нъмъ»[11], а также этимологию слова «немец». Одновременно возможно и обращенное восприятие своей системы как «неправильной»:

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

(Пушкин, «Евгений Онегин». Гл. III. Строфа XXVIII)

[8] *Грибоедов А. С.* Соч. М., 1956. С. 340.

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

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

[11] *Поли.* собр. рус. летописей. М., 1962. Т. 1. Стб. 235.

Ср. также приравнивание своего языка к немоте: Юрий Крижанич. жалуясь на неразвитость славянского языка, писал в «Политике»:

«Вследствие вышеуказанной красоты, и величия, и богатства иных языков и вследствие недостатков нашей речи мы, славяне, рядом с иными народами — словно немой на пиру»[12].

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

С этой позиции обнаруживается невозможность пользования в качестве исследовательского метаязыка аппаратом самоописания, разработанным, например, культурами классицизма или романтизма. С точки зрения самой культуры классицизма, самоописания типа «Поэтического искусства» Буало или «Наставления хотящим быть писателями» Сумарокова являются текстом метауровня, выполняющим по отношению к эмпирической культуре своей эпохи роль: 1) повышения меры ее организации, с одной стороны, и 2) отсечения пластов текстов, переводимых в разряд внесистемных, — с другой. С точки же зрения современного исследователя эпохи, тексты эти будут относиться к объекту описания и располагаться на том же уровне, на котором расположены и все прочие тексты культуры изучаемого времени. Перенесение языка, выработанного эпохой для самоописания, на уровень метаязыка исследователя неизбежно повлечет исключение из его поля зрения того, что современники данной эпохи, из соображений полемики, исключали из ее состава.

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

С другой стороны, следствием такого подхода будет утверждение, что история вообще начинается с момента возникновения данного самоописания данной культуры. В России, при исключительно быстрой смене литературных школ и вкусов на протяжении конца XVIII — начала XIX в., мы столкнемся с многократно и с разных позиций выдвигаемым тезисом:

«У нас нет литературы». Так, в начале своего творческого пути в стихотворении «Поэзия» Карамзин, полностью игнорируя историю предшествующей ему русской литературы, предсказал скорое появление

[12] *Крижанич Ю.* Политика. М., 1965. С. 467. В оригинале: «Budto czlowek njem na piru» (Там же. С. 114).

русской поэзии. В 1801 г. на заседании «Дружеского литературного общества» Андрей Тургенев, теперь уже имея в виду Карамзина, заявит об отсутствии литературы в России. Затем с этим же тезисом, вкладывая в него каждый раз новое содержание, будут выступать Кюхельбекер, Полевой, Надеждин, Пушкин, Белинский.

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

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

Примером такой переупорядоченности может являться хорошо известный текстологам случай, когда поэт, создавая произведение, в некоторых случаях не может отдать предпочтения тому или иному варианту, сохраняя все как возможность. В этом случае текстом произведения будет именно такой, сохраняющий вариативность, художественный мир. Тот же «окончательный» текст, который мы видим на странице издания, представляет собой описание более сложного текста произведения средствами упрощающего механизма типографской печати. В ходе такого описания возрастает упорядоченность текста и понижается его информативность. Поэтому представляют особый интерес многообразные случаи, когда текст в принципе не заключает в себе однозначной последовательности элементов, оставляя читателю свободу выбора. В этом случае автор как бы перемещает читателя (а также определенную часть собственного текста) на более высокий уровень. С высоты такой метапозиции раскрывается мера условности остального текста, т. е. он предстает именно как текст, а не в качестве иллюзии реальности.

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

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг —

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

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

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

(Гл. IV. Строфа L1)

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

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

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

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

Следует обратить внимание еще на один аспект: реальному тексту неизбежно присуща некоторая неправильность. Речь идет не о неправильности, порожденной замыслом или установкой говорящего, а о простых его ошибках. Так, например, хотя Пушкин сделал внутреннюю противоречивость текста структурным принципом «Евгения Онегина»[13], в романе встречаются случаи, когда поэт просто «не сводит концов с концами». Так, в строфе XXXI третьей главы он утверждает, что письмо Татьяны хранится в архиве автора:

Письмо Татьяны предо мною;
Его я свято берегу —

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

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

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

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

[13] Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много, Но их исправить не хочу...
(Гл. I. Строфа LX)

тихо, на Кавказ идет ночная мгла...», С. М. Бонди в одной только рукописи обнаружил два таких случая:

1) «В слове «легла» Пушкиным буква «е» написана без петельки, гак что начертание это случайно совпало с начертанием слова «мгла». Не эта ли случайная ошибка пера и навела поэта на вариант «идет ночная мгла»?»[14]

Так стих:

Все тихо — на Кавказ ночная тень легла — блап.ааря технической погрешности в графике трансформировался в:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.

2) «Слово «нет» так написано Пушкиным, что могло сойти и за «лет»; так что, меняя «многих нет» на «многих лет», Пушкин (как и в начале стихотворения «легла» — «мгла») слово «нет» не переправлял»[15].

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

3.1. Амбивалентность как определенный культурно-семиотический феномен была впервые описана в работах М. М. Бахтина. Там же можно найти и многочисленные примеры этого явления. Не касаясь всех аспектов этого многозначного явления, отметим лишь, что рост внутренней амбивалентности соответствует моменту перехода системы в динамическое состояние, и ходе которого неопределенность структурно перераспределяется и получает, уже в рамках новой организации, новый однозначный смысл. Таким образом, повышение внутренней однозначности можно рассматривать как усиление гомеостатических тенденций, а рост амбивалентности — как показатель приближения момента динамического скачка.

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

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

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

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

[14] *Бонди С.* Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 19. [15] Там же. С. 23,

4.0. *Ядро — периферия*. Пространство структуры организовано неравномерно. Оно всегда включает в себя некоторые ядерные образования и структурную периферию. Особенно очевидно это в сложных и сверх сложных языках, гетерогенных по своей природе и неизбежно включаю щих относительно самостоятельные — структурно и функционально -подсистемы. Соотношение структурного ядра и периферии усложняется тем, что каждая достаточно сложная и исторически протяженная структура (язык) функционирует как описанная. Это могут быть описания с позиции внешнего наблюдателя или самоописания. В любом случае. можно сказать, что язык становится социальной реальностью с момента его описания. Однако описание неизбежно есть деформация (именно поэтому всякое описание — не просто фиксация, а культурно творческий акт, ступень в развитии языка). Не освещая всех аспектов такой деформации, отметим, что она неизбежно влечет за собой отрицание периферии перевод ее в ранг несуществования. Одновременно очевидно, чти однозначность/амбивалентность распределяются в семиотическом пространстве неравномерно: степень жесткости организации ослабляется от центра к периферии, что неудивительно, если вспомним, что центр всегда выступает как естественный объект описания.

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

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

5.0. *Описанное — неописанное*. Мы отмечали, .что самый факт описания повышает степень организованности и поняжает динамизм системы. Из этого следует, что потребность описания возникает в определенные моменты имманентного развития языка. Пользование определенной семиотической системой большой сложности можно представить себе как маятникообразный процесс качания между говорением на одном языке и общением с помощью различных языков, лишь частично пересекающихся и обеспечивающих лишь известную, порой незначительную, степень понимания. Функционирование знаковой ситемы большой сложности подразумевает совсем не стопроцентное понимание, а напряжение между пониманием и непониманием, причем перенос акцента на ту или иную сторону оппозиции будет соответствовать определенному моменту в динамическом состоянии системы.

5.1. Социальные функции знаковых систем могут быть разделены на примарные и вторичные. **Примарная** подразумевает сообщение некоторого факта, **вторичная** сообщение мнения **д р у г о г о** об известном «мне» факте. В первом случае участники коммуникативного акта заинтересованы в аутентичности информации. «Другой» здесь -это «я», который знает то, что «мне» еще неизвестно. Поел»- получения сообщения «мы» полностью уравниваемся. Общий интерес отправителя и получателя информации заключается в том, чтобы трудности понимания были сведены к минимуму, следовательно, к тому, чтобы отправитель и

получатель имели общий взгляд на сообщение, то есть пользовались единым кодом.

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

5.1.1. Коммуникация между неиндентичными отправителем и получателем информации означает, что «личности» участников коммуникативного акта могут быть истолкованы как наборы неадекватных, но обладающих определенными чертами общности кодов. Область пересечения кодов обеспечивает некоторый необходимый уровень низшего понимания. Сфера непересечения вызывает потребность установления эквивалентностей между различными элементами и создает базу для перевода.

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

понимаемым.

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

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

6.0. ***Необходимое — излишнее.*** Вопрос структурного описания тесно связан с отделением необходимого, работающего, того, без чего система в синхронном ее состоянии не могла бы существовать, от элементов и связей, которые с позиций статики представляются излишними. Если посмотреть иерархию языков — от простейших, типа уличной сигнализации, до наиболее сложных, таких, как языки искусства, — то бросится в глаза рост избыточности. Многочисленные языковые механизмы будут работать на увеличение эквивалентностей и взаимозаменяемостей на всех уровнях структуры (конечно, одновременно создаются и дополнительные механизмы, работающие в противоположном направлении). Однако то,

что с синхронной точки зрения представляется избыточным, получает иной вид с позиций динамики, составляя структурный резерв. Можно предположить, что между присущим данному языку максимумом избыточности и его способностью изменяться, оставаясь собой, имеется определенная связь.

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

7.1. Из сказанного можно сделать вывод о том, что большинство реальных семиотических систем располагаются в структурном спектре между статической и динамической моделями языка, приближаясь то к одному, то к другому полюсу. Если одна тенденция с наибольшей полнотой воплощается в искусственных языках простейшего вида, то Другая получает предельную реализацию в языках искусства. Поэтому изучение художественных языков, и в частности поэтического, перестает быть лишь узкой сферой функционирования лингвистики — оно лежит в основе моделирования динамических процессов языка как таковых.

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

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

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

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

Несколько мыслей о типологии культур

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 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, ирригационной и прочей 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, создававших мощные строительные сооружения и ирригационные системы, воздвигавших города и огромных каменных идолов, имевших развитое ремесло — гончарное, ткаческое, металлургическое, — более того, создававших, 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.

[1] *Постников М. М., Фоменко А. Т.* Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории: [Предвар. публ.] М., 1980.

Не будем связывать себя априорным «такое невозможно», 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 представлений 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 маловероярным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов: право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, рождения, споров, прнчем 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 обострение внимания 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 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 и 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, наблю-

датель 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, обилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и т. п.), 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, гадания и пророчества. Урочища и святилища — не только место совершения ритуалов, хранящих память о законах и обычаях, но и места гадания 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»[2].

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 ндембу. 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 определенную роль в предсказании будущего. Тэрнер пишет: «Вторая фигурка, которой мы займемся, называется

[2] *Кант И.* Соч.: В 6 т. М., 1966 Т. 6. С. 27.

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, что ожидать». Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скаредничает. Иногда он безо 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. Ндембу любят, когда поведение человека предсказуемо*. Они предпочитают 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»[3].

Нетрудно, однако, заметить, что все основные жестовые элементы фигурки Chamutang'a из гадательного ритуала ндембу 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 образ, ни пропорции фигуры не несут признаков интеллектуального стереотипа — все значение передается только позой. Интересно при этом напомнить, что те же жестовые стереотипы, по описаниям, 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?»[4].

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 ндембу, Гамлетом и «Мыслителем» Родена? Инвариантным значением будет: человек, находящийся в состоянии выбора. Но для ндембу состояние выбора означает отказ от обычая, утвержденной веками роли. Такой отказ уже сам по себе оценивается отрицательно. Он связывается или с семантикой нарушения утвержденного порядка, т. е. с колдовством (так как ндембу все незакономерное приписывают злонамеренному колдовству), или с такими отрицательными человеческими 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[5].

* Стало быть, высоко ценят человека, соблюдающего обычай (*прим. В. Тэрнера*).

[3] *Тэрнер В.* Символ и ритуал. М., 1983. С. 57—58.

[4] Из письма Г. Х. Лихтенберга. Цит. по: *Хрестоматия* по истории западноевропейского театра / Сост и ред. С. Мокульского. М., 1955. Т. 2. С. 157.

[5] *Баратынский ,Е. А.* Полн. собр. стихотворений. [Л.], 1936. Т. 1. С. 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. Некоторые 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 миемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняет известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Само их существование 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 покоится 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 синтактико-грамматические цепочки. Культуре этого типа не противопоказаны предметы, позволяющие осуществить 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 другие, — 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 орнамента и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурные памятниках в равной мере является характерным признаком 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 вк.точены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени.

АНТИТЕТИЧНОСТЬ письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируется библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона, скрижалей первого, признанных дать народу новый механизм культурной памяти ("звет"», и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации: «...и сошел Моисей с горы в руке его *были* две скрижали откровения [каменные], на которых написано было с обеих сторон, и на той и на другой стороне написано было, Скрижали были дело Божие, и письмена, начертанные

на скрижалях, были письмена Божии. И услышал Иисус голос народа шумящего, и сказал Моисею: военный крик в стране. Но [Моисеи] сказал: это не крик побеждающих и не вопль поражаемых: я слышу голос поющих. Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом, и бросил из рук своих скрижали, и разбил их под горою. И взял тельца, которого они сделали, и сжег его в огне...»

(Исх. 32, 5—20).

Весьма любопытный 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. «Федр. Скажи мне, Сократ, не здесь ли где-то, с Илиса, Борей, по преданию, похитил Орифию?

Сократ. 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.

Сократ. Нет, место ниже по реке на два-три стадия, где у нас переход к святилищу Агры: там есть и жертвенник Борею»[6].

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 изобретателе 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»[7].

Показательно, что платоновский Сократ связывает с письмом не прогресс культуры, а утрату ею высокого уровня, достигнутого бесписьменным обществом.

Отнесенность устных текстов, циклизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени (идол функционирует - как бы «оживает» в культурном отношении — в определенное время, которое ритуально и календарно как бы является «его временем», и стягивает к себе локальные легенды) проявляется в совершенно различном переживании письменной и бесписьменной культурами местного лчнашяфта.

[6] *Платон.* Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 161.
[7] Там же. С. 216—217.

Письменная культура тяготеет к тому, чтобы рассматривать созданный Богом или Природой мир как Текст, и стремится 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 законы, а не приметы. Интерес к приметам расценивается как предрассудки, будущее стремятся определить из прошлого, а не на основании гаданий и предвещаний.

Бесписьменная культура относится к ландшафту иначе. Поскольку то или иное урочище, святилище, идол «включаются» в культурный обиход ритуалом, жертвоприношениями, гаданиями, песнями и плясками, а все эти действа приурочены к определенному времени, — эти урочища, святилища, идолы связаны с определенным положением звезд и солнца, луны, циклическими ветрами и дождями, периодическими подъемами воды в реках и т. п. 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 называемые «народная» и «научная» медицины ориентируются на два различных вида сознания — бесписьменное и письменное. Нужна была проницательность и способность к самостоятельному мышлению Баратынского, чтобы на заре века позитивизма увидеть в предрассудке и приметах не ложь и дикость, а обломки другой правды, восходящей к другому типу культуры.

> Предрассудок, он обломок Древней
> правды — храм упал,
> А руин его потомок Языка не
> разгадал...[8]

Показательно, что поэт связывает предрассудок именно с храмом — архитектурным сооружением, а не с «надписью надгробной на непонятном языке» — 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 — низшая и высшая.

Однако можно ли из того факта, что на знакомом нам евразийском пространстве историческое движение пошло именно по этому пути, заключать, что оно только так 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, возникающих при частых и длительных контактах с иноэтнической средой. В этом отношении пространство между Балканами и Северной Африкой, Ближний и Средний Восток, побережье Черного и

[8] *Баратынский Е. А.* Указ. соч. С. 201.

Средиземного морей, с одной стороны, и горные плоскогорья Перу, долины и междугорье Анд и узкая полоса перуанского побережья представляют собой 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.

Однако исключительная победа письменного или устного варианта представляет собой полярный случай. Практически, видимо, приходится иметь дело с разграничениями устной и письменной сферы внутри той или иной культуры. Так, можно предположить, что в определенный период уделом письменности была хозяйственно-деловая сфера, в то время как за поэтико-сакральной оставалась область устно-ритуальная. Точно так же если хроника изначально требовала записи, то миф мог продолжать устное бытование еще на протяжении веков.

Во второй половине XX в. вторжение в культуру средств фиксации устной речи вносит существенные сдвиги в традиционно письменную европейскую культуру, и мы, возможно, станем свидетелями интересных процессов в этой области.

К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)

Выход изучения литератур за пределы национального материала был связан с мифологической школой и индоевропейским языкознанием. Импульсом явилось обнаружение поразительных фактов совпадений, наблюдавшихся на самых разных уровнях между текстами, общность между которыми до этого даже не предполагалась. В дальнейшем все сменяющие друг друга Юколы — «школа заимствований», культурно-историческая, маровско-стадиальная и другие — посвящали свои усилия все тому же вопросу: объяснению совпадений имен, мотивов, сюжетов, образов в произведениях культурно и исторически отдаленных литератур, мифологий, народно-поэтических традиций. Эта же проблема остается в центре современных исследований. Итоговой для более чем полуторавековых поисков может считаться концепция, получившая наиболее четкое выражение в трудах В. М. Жирмунского и Н. И. Конрада.

В этих районах вопрос о сравнительном изучении литературы отлился в четкие методологические формы: проведено различие между генетическими и типологическими сближениями как текстов, так и их отдельных элементов. Причем в основу положена идея стадиального единства, которая была выдвинута еще Тейлором. В ней видится возможность реализации гетевского замысла «всемирной литературы». В стадиальном единстве усматривается принципиальное условие, делающее возможным и тилологические сопоставления, которые производит исследователь, и нсторико-культурные «влияния» и «заимствования», которые он изучает. Когда Н. И. Конрад говорит о японской рыцарской культуре или китайском Ренесансе, он имеет в виду, что всемирно-исторические стадии культурного развития порождают в самых отдаленных культурных ареалах тнпологически сходные явления. «Однако, — отмечает В. М. Жирмунский, — при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в лнтературах различных народов вопрос о стадиально-типологнческих аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью выключить это последнее вполне очевидна. .История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а следовательно, и литературного.) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между отдельными участками»[1].

Предпосылкой таких взаимодействий является сочетание стадиального единства и «неравномерности, противоречия и отставания», характеризующих, как утверждает В. М. Жирмунский, «развитие классового общества» в условиях «неравномерностей единого социально-исторического процесса»[2]. Опираясь, с одной стороны, на известное положение К. Маркса о том, что «промышленно более развитая показывает менее развитой стране лищь картину ее собственного будущего»[3], а с другой,

[1] *Жирмунский В. М.* Избр. труды: Сравн. лит-ведение: Запад и Восток. Л., 1979. С. 20.

[2] Там же.

[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 9.

на положение академика А. Н. Веселовского о «встречных течениях», В. М. Жирмунский формулирует положение о том, что всякое внешнее влияние представляет лишь ускоряющий фактор имманентного литературного развития.

Изложенные выше краткие положения не только представляли собой в свое время значительный шаг вперед в сравнительном изучении культур, но и поныне сохраняют свою ценность. Это не означает, однако, что ограничиться ими на современном этапе развития науки представляется возможным.

Прежде всего следует отметить, что за пределами внимания исследователей остается обширный круг факторов, в которых импульсом к взаимодействию оказывается не сходство или сближение (стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и т. п.), а различие. Можно назвать лишь две возможные побудительные причины, вызывающие интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить: 1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности; 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности. Первое можно определить как «поиски своего», второе — как «поиски чужого». Сравнительное изучение культур до сих пор несет на себе отпечаток своей индоевропейской и мифологической «прародины», что сказывается во всей технике выискивания элементов одинаковости. Конечно, гораздо эффективнее увидеть сходство мотивов между иранскими и кельтскими сказаниями, чем обратить внимание на тривиальный факт различия между ними. Однако, когда мы делаем следующий шаг к построению не просто стадиально-параллельных, но имманентно автономных историй отдельных культур, а ставим перед собой задачу создания истории культуры человечества, такой отбор материала подталкивает нас к ничем не доказанному выводу о том, что именно эти схождения и скрепляют разнородный материал в единое целое.

Конечно, нельзя сказать, чтобы вопрос о взаимовлиянии разнородных элементов не привлекал внимания. Еще В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов обратили внимание на изменение функции текстов в процессе усвоения их чужеродной культурой и в связи с этим на то, что процесс воздействия текста связан с его трансформацией[4]. Из этого вытекало, что даже внутри одной и той же культуры, для того чтобы стать активным участником в процессе литературной преемственности, текст должен из знакомого и «своего» превратиться, хотя бы условно, в незнакомый и «чужой».

После того как Д. Дюришин показал, что между взаимодействием различных текстов внутри национальной литературы и текстами разных литератур, с точки зрения механизма контакта, существенной разницы нет[5], значимость этих положений, с точки зрения компаративистики, сделалась очевидной.

Большое число конкретных сравнительных исследований строится именно на изучении трансформаций и структурных сдвигов тех или иных текстов и литературных явлений в процессе их усвоения другой традицией. Так что в этом смысле вопрос не нов. Однако в теоретическом отношении он все еще далек от выяснения. Сформулированное Д. Дюришином положение, тесно связанное с

[4] См.:*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257 и др.

[5] См.: *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.

общими работами по теории текста, имеет весьма важное значение[6]. Мы постараемся дальше показать, что оно может быть значительно расширено, так, чтобы в него вошли все виды творческого мышления, от актов индивидуального сознания до текстовых взаимодействий глобального масштаба.

Однако, прежде чем подойти к этой проблеме, необходимо рассмотреть тот аспект, под которым вопрос хотелось бы подвергнуть изучению. До сих пор в центре внимания исследователей находился вопрос условий, при которых влияние текста на текст делается возможным. Нас будет интересовать другое: почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст делается необходимым. Этот вопрос может быть поставлен и иначе: когда и в каких условиях «чужой» текст необходим для творческого развития «своего» или (что то же самое) контакт с другим «я» составляет неизбежное условие творческого развития «моего» сознания.

Всякое сознание включает в себя способность к логическим операциям, т. е. к трансформации некоторых исходных высказываний в соответствии с определенными алгоритмами, и элементы творческого мышления. Это последнее связано со способностью трансформировать исходные высказывания некоторым однозначно не предсказуемым образом. Существенную роль здесь играют аналоговые механизмы. Однако следует подчеркнуть, что эти аналогии должны быть такого рода, который исключал бы однозначную их алгоритмизацию. Вместе с тем нельзя сказать, что аналоговый механизм будет иметь здесь вероятностный характер. Целый ряд соображений говорит против такого предположения. Укажем хотя бы на принципиальную однократность этих интеллектуальных операций и, следовательно, несовместимость со статистическим моделированием, что делает разговор о вероятностном моделировании беспредметным. Речь, пожалуй, должна идти об «условной эквивалентности» (значение этого понятия мы определим ниже), которая входит в данный аппарат аналогии.

Всякое сознание, видимо, включает в себя элементы и того, и другого мышления. Однако можно предположить, что научное мышление характеризуется преобладанием логических структур, художественное — творческих, а бытовое сознание расположится где-то посредине этой оси.

Исследование психологических механизмов творческого сознания лежит вне пределов нашей компетенции. Для целей, которые мы перед собой ставим, вполне достаточно ограничиться некоторым общим кибернетическим моделированием интересующей нас ситуации.

Творческим сознанием мы будем именовать интеллектуальное устройство, способное выдавать новые сообщения. Новыми же сообщениями мы будем считать такие, которые не могут быть выведены однозначно при помощи какого-либо заданного алгоритма из некоторого другого сообщения. При этом в качестве такого исходного сообщения может выступать и текст на каком-либо языке, и текст на языке-объекте, т. е. действительность, рассмотренная как текст.

Наряду со стремлением к унификации кодов и максимальному облегчению взаимопонимания между адресатом и адресантом в механизме культуры работают и прямо противоположные тенденции. Не требует

[6] Даже краткое перечисление общих работ по теории текста здесь невозможно из-за их многочисленности. Для Д. Дюришина и его концепции ближайшее значение имеют труды Я. Мукаржовского и М. Бакоша, а также работы словацких исследователей группы Ф. Микко.

доказательств, что все развитие культуры связано с усложнением структуры личности, индивидуализацией присущих ей кодирующих информацию механизмов. Процесс этот, бурно протекающий в эпохи наибольшего развития и усложнения социокультурной жизни, требует еще

объяснения.

Социокоммуникативные трудности, связанные с индивидуализацией внутренних семиотических структур отдельной личности, очевидны. Резкое понижение коммуникативности, создающее ситуацию, при которой взаимопонимание между отдельными личностями затрудняется вплоть до полной изолированности, составляет, бесспорно, социальную болезнь. Вытекающие из этой ситуации многочисленные общественные и личные трагедии не нуждаются в перечислении. Все это очевидно и хорошо согласуется с исходными положениями классической теории информации, считающей всякое изменение сообщения в процессе передачи вредным искажением, результатом вторжения шума в канале, следствием не теоретической модели коммуникации, а ее технически несовершенной реализации.

Однако представление, согласно которому мы имеем здесь дело с побочным и паразитарным эффектом, противоречит всей истории культуры, которая убеждает нас в том, что индивидуализация кодов является столь же активной и постоянно действующей тенденцией, как и их генерализация.

Более того, в данном случае мы, видимо, сталкиваемся с более общей тенденцией развития.

Рассматривая биологическую функцию размножения и эволюцию ее механизмов в ходе биологического развития, мы обнаруживаем параллелизм с отмеченными выше процессами. На низших ступенях эволюционной лестницы размножение осуществляется с помощью деления, и, следовательно, исходный способ обладает предельной простотой и доступностью. В дальнейшем возникают половые классы, и для оплодотворения требуется наличие **другого**[7], что сразу же затрудняет ту физиологическую функцию, безусловная необходимость которой для продолжения жизни, казалось бы, должна требовать предельной ее простоты и гарантированности. Следующий, еще докультурный, широко представленный в зоологических сообществах этап заключается во введении избирательности: пригодной к продолжению рода оказывается не любая особь из противоположного полового класса, а какая-либо ограниченная группа или строго выделенная единица. В результате все возрастающего числа запретов еще в животном мире возникает сложное семиотическое понятие любви, которое в ходе культурного развития подвергается чрезвычайному опосредованию. Многие тома можно было бы посвятить тому, с помощью каких механизмов культура усложняет функцию размножения, часто создавая ситуацию практической ее невозможности (идеал платонической любви, рыцарский кодекс любви, мистический эротизм ряда средневековых сект и т. д.). Как и в случае с коммуникацией, мы сталкиваемся с процессом прогрессирующего усложнения, приходящего в противоречие с исходной функцией. По каким-то причинам оказывается важным делать то, что необходимо сделать, не самым простым, а наиболее сложным образом.

[7] Мы даем лишь грубо приближенную картину. На самом деле формуле «другой из другого полового класса» предшествует просто требование «другого»: половой класс еще один, но для размножения требуется предварительное слияние с другой особью, хотя половые отличия между ними еще отсутствуют.

Если вернуться к коммуникационным процессам, то следует обратить внимание на еще один аспект. Не только усложнение кодирующих систем затрудняет однозначность взаимопонимания. В процессе культурного развития постоянно усложняется семиотическая структура передаваемого сообщения, и это также ведет к затруднению Однозначной дешифровки. Если выстроить в последовательности нарастания сложности текстовой структуры цепочку: сообщение уличной сигнализации — текст на естественном языке — глубокое создание поэтического таланта, то очевидно, что первое может быть только однозначно понято получателем сообщения, второе ориентировано на однозначное («правильное») понимание, но допускает случаи двусмысленности, а третье в принципе исключает возможность однозначности. Мы снова сталкиваемся с коммуникативным парадоксом. Текст, представляющий собой наибольшую культурную ценность, передача которого должна быть высоко гарантирована, оказывается наименее приспособленным для передачи.

Имеем ли мы во всех этих случаях дело с «техническим несовершенством» системы? Получает ли система как таковая какую-либо выгоду от трудности в понимании денных текстов или культурных запретов на половую функцию?

Вопросы эти, как кажется, получат удовлетворительный ответ, если мы обратим внимание на то, что передача сообщения — не единственная функция как коммуникативного, так и культурного механизма в целом. Наряду с этим они осуществляют выработку новых сообщений, то есть выступают в той же роли, что и творческое сознание мыслящего индивида.

Представим себе, что текст T_1 не просто подлежит трансляции от A_1 к A_2 по каналу связи, а должен быть подвергнут переводу с языка L_1 на язык L_2. Если между этими языками существует отношение однозначного соответствия, то получившийся в результате перевода T_2 нельзя считать новым текстом. Его вполне можно будет охарактеризовать как трансформацию исходного текста в соответствии с заданными правилами, а T_1 и T_2 могут оцениваться как две записи одного и того же текста.

Представим, однако, что перевод должен осуществляться с языка L_1 на язык L', между которыми существует отношение непереводимости. Элементам первого нет однозначных соответствий в структуре второго. Однако в порядке культурной конвенции — стихийно исторически сложившейся или установленной в результате специальных усилий — между структурами этих двух языков устанавливаются отношения условной эквивалентности. Подобные случаи в реальном культурном процессе представляют закономерное и регулярное явление. Все случаи межжанровых контактов (например, хорошо всем знакомые экранизации повествовательных текстов) являются частными реализациями этой закономерности.

Рассмотрим именно этот случай, поскольку непереводимость здесь будет совершенно очевидной, а настойчивые попытки, несмотря на это, осуществлять переводы такого типа у всех на памяти.

Сопоставляя язык киноповествования с нарративными словесными структурами, мы обнаруживаем глубокое различие в таких коренных принципах организации, как условность/иконичность, дискретность/ континуальность, линейность/пространственность, которые полностью исключают возможность однозначного перевода. Если в случае языков с однозначным соответствием тексту на одном языке может соответствовать один и только один текст на другом языке, то здесь мы сталкиваемся с некоторой областью интерпретаций, в пределах которой заключено

множество отличных друг от друга текстов, из которых каждый в равной мере является переводом исходного. При этом очевидно, что если мы осуществим обратный перевод, то ни в одном случае мы не получим исходного текста. В этом случае мы можем говорить о возникновении новых текстов. Таким образом, механизм неадекватного, условно-эквивалентного перевода служит созданию новых текстов, то есть является **механизмом творческого мышления**.

Неадекватность языка, на котором A_1 кодирует сообщение, и того, с помощью которого A_2 осуществляет декодировку, что является неизбежным условием всякой реальной коммуникации, может быть рассмотрена в свете двух идеальных моделей. Первая будет иметь целью циркуляцию в данном коллективе уже имеющихся сообщений. С этой позиции идеальным будет тождество кодов K_1 и K_2, и все различия между ними будут трактоваться как вредный шум. Вторая имеет целью выработку в процессе коммуникации новых сообщений. С этой точки зрения разница между кодами будет полезным и работающим механизмом. Однако этот механизм по своей природе базируется на структурных парадоксах.

Основной из «их состоит в следующем: минимальным устройством, способны-м генерирбвать новое сообщение, является некоторая коммуникативная цепь, состоящая из A_1 и A_2. Для того чтобы акт генерирования имел место, необходимо, чтобы каждый из них был самостоятельной личностью, т. е, замкнутым, структурно организованным семиотическим миром, е индивидуализированными иерархиями кодов и структурой памяти. Однако, чтобы коммуникация между A_1 и A_2 вообще была возможна, эти различные коды в определенном смысле должны представлять собой единую семиотическую личность. Тенденции к растущей автономии элементов, превращению их в самодовлеющие единицы и к столь же растущей их интеграции и превращению в части некоего целого и взаимоисключают, и подразумевают друг друга, образуя структурный парадокс.

В результате такого построения создается уникальная структура, в которой Каждая часть одновременно есть и целое, а каждое целое функционирует и как часть. Структура эта с двух сторон открыта непрерывному усдожнению — внутри себя она имеет тенденцию все свои элементы усложнять, превращая их в самостоятельные структурные узлы, а в тенденции — в семиотические организмы. Извне она непрерывно вступает в контакты с равными себе организмами, образуя с ними целое более высокого уровня и превращаясь сама в часть этого целого.

Такая структура складывается в двух вариантах. С одной стороны, мы имеем дело с реальными человеческими коллективами, в которых каждая отдельная единица имеет тяготение к превращению себя в самодовлеющий и неповторимый личностный мир и одновременно включается в иерархию построений более высоких уровней, образуя на каждом из них групповую социо-семиотическую личность, которая, в свою очередь, входит в более сложные единства как часть. Процессы индивидуализации и генерализации, превращения отдельного человека во все более сложное целое и во все более дробную часть целого протекают параллельно.

С другой стороны, таким же образом строится всякий художественный текст (в несколько менее выраженном виде эта закономерность действительна и для всякого нехудожественного текста). Каждая его часть имеет тенденцию в процессе искусства усложняться, образуя некоторое замкнутое целое, и интегрироваться с другими структурами того же уровня, входя как часть в более сложные целостные образования.

Процесс этот действенен на двух уровнях. На уровне текста он может быть проиллюстрирован, например, явлением циклизации: новеллы срастаются в романы — в серии типа «Человеческой комедии» Бальзака или «Ругон-Маккаров» Золя (возможны серии самых различных типов, в частности, образуемые на издательском уровне и тем не менее являющиеся для читателя вполне реальными целостностями). С этой точки зрения, возникновение понятий типа «проза «Отечественных записок» 1860-х гг.» или «проза «Нового мира» является безусловной историко-литературной текстовой реальностью (хотя может и не быть таковой для автора, для которого факт публикации в том или ином издании может иметь случайный характер). Еще более явен этот процесс в поэзии, в которой явления цикла, сборника (с такими характерными признаками единого текста, как, например, композиция), превращения всего творчества того или иного поэта, группы поэтов, поэтов целой эпохи в единый текст — явления хорошо известные.

Одновременно протекает противоположный процесс: чем обширнее роман, тем структурно более замкнута в себе глава, чем глобальнее циклизация в поэзии, тем весомее стих, слово, фонема. Искусство XX в., с его предельной глобализацией текста (текстовый «контрапункт» эпохи) и столь же далеко зашедшей автоматизацией значимых единиц текста, их абсолютизацией и самодовлеющей самодостаточностью, — яркий тому пример.

Однако этот же процесс протекает и на уровне кодов: каждый текст многократно кодируется (двукратное кодирование — минимальная структура). Конфликт смыслообразования возникает уже не между отдельными текстовыми образованиями, а между языками, реализуемыми в тексте. Волны синкретизации различных искусств — от синкретических действ в архаических обществах до современного звукового кино, «изобразительной» поэзии и т. п., с одной стороны, и предельной отделенности и самодостаточности отдельных видов искусств, образование таких замкнутых в своих законах жанров, как вестерн или детектив, с другой, — иллюстрируют двунаправленность этого процесса.

Структурный параллелизм текстовых и личностных семиотических характеристик позволяет нам определить текст любого уровня как семиотическую личность, а личность на любом социокультурном уровне рассматривать как текст.

Смыслообразование не происходит в статической системе. Для того чтобы акт этот сделался возможным, в коммуникативную систему A_1, A_2 должно быть введено некоторое сообщение. В равной мере, для того чтобы некоторый биструктурный текст начал генерировать новые смыслы, он должен быть включен в коммуникативную ситуацию, в которой возник бы процесс внутреннего перевода, семиотического обмена между его подструктурами. Из этого вытекает, что акт творческого сознания — всегда акт коммуникации, т. е. обмена. Творческое сознание можно, в этом свете, определить как такой акт информационного обмена, в ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое. Творческое сознание невозможно в условиях полностью изолированной, одноструктурной (лишенной резерва внутреннего обмена) и статической системы.

Из этого положения вытекает ряд выводов, существенных для сравнительного изучения культур и культурных контактов.

Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притекания текстов извне. Причем это «извне» само по себе имеет сложную организацию: это и «извне» данного жанра или определенной традиции внутри данной культуры, и «извне» круга, очерченного

определенной метаязыковой чертой, делящей все сообщения внутри данной культуры на культурно-существующие («высокие», «ценные», «культурные», «исконные» и т. п.) и культурно-несуществующие, апокрифические («низкие», «неценные», «чужеродные» и т. п.). Наконец, это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает «другого» — партнера в осуществлении этого акта.

Это вызывает к жизни два встречных процесса. С одной стороны, нуждаясь в партнере, культура постоянно **создает собственными усилиями** этого «чужого», носителя другого сознания, иначе кодирующего мир и тексты. Этот создаваемый в недрах культуры — в основном по контрасту с ее собственными доминирующими кодами — образ экстериоризируется ею вовне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры. Характерным примером могут служить этнографические описания европейцами «экзотических» культур (куда в определенные моменты истории попадает и русская) или описание Тацитом быта германцев. С другой стороны, введение внешних культурных структур во внутренний мир данной культуры подразумевает установление с нею общего языка, а это, в свою очередь, требует их интериоризации. Для того чтобы общаться с внешней культурой, культура должна интериоризиро-вать ее образ внутрь своего мира. Процесс этот неизбежно диалектически противоречив: внутренний образ внешней культуры обладает языком общения с культурным миром, в который он инкорпорирован. Однако эта коммуникативная легкость связана с утратами определенных, и часто наиболее ценных как стимуляторы, качеств копируемого внешнего объекта. Приведем пример. Поэтическое явление Пушкина было воспринято литературой и читателем начала 1820-х гг. как нечто небывалое и новаторское. Освоение этого явления потребовало создания в читательском сознании «образа Пушкина». Образ этот стал в дальнейшем самостоятельным фактом литературы. Находясь между Пушкиным как реальным и динамическим литературным явлением и читательским сознанием, он играл двоякую роль: истолковывал и «переводил» мир Пушкина, т. е. способствовал пониманию, и упрощал, снимая все новое, динамическое и в него не укладывающееся, т. е. порождал непонимание. Этот «двойник» Пушкина не был статичен: реальное творчество и жизненное поведение поэта его постоянно, хотя он этому и сопротивлялся, трансформировали. Но и он влиял на поведение и творчество реального Пушкина, заставляя его часто вести себя «как Пушкин». После смерти поэта этот образ проявил способность к росту и выдающуюся культурную активность.

Двойственная роль интериоризированного образа, от которого требуется, чтобы он был переводим на внутренний язык культуры (т. е. не был бы «чужим») и был «чужим» (т. е. не был бы переводим на внутренний язык культуры) порождает коллизии большой сложности, а порой и отмеченные печатью трагизма. Так, проблема контроверзы Россия — Запад породила тип русского западника. Эта фигура во внутренней культурной коллизии выполняла роль «представителя» Запада. О ней судили в соответствии со своим пониманием Запада, и о Западе судили, глядя на западников. Но русский западник был очень мало похож на реального человека Запада своей эпохи и, как правило, очень плохо знал Запад: он конструировал его по контрасту с наблюдаемой им русской действительностью. Это был идеальный, а не реальный Запад. Не случайно славянофилы и другие традиционалисты и сторонники национальной самобытности часто были людьми, получившими образование в немецких

университетах, моряками-англоманами, как Шишков, Шихматов-Ширинский, дипломатами, всю жизнь прожившими за границей, как Тютчев или Константин Леонтьев, а некоторые русские сторонники западного просвещения никогда не бывали в Европе, как Пушкин, или, попав в нее, оказывались ей совершенно чужды, как Белинский. Столкновение русского западника с реальным Западом, как правило, сопровождалось столь же трагическим разочарованием, как и столкновение их противников с реальной русской действительностью. И тем не менее культурное переживание Россией запредельного культурного контекста невозможно без таких явлений в ее внутренней структуре.

Существенную сторону культурного контакта имеет наименование партнера, которое равнозначно включению его в «мой» культурный мир, кодирование «моим» кодом и определение его места в моей картине мира. По аналогии могут рассматриваться идентификация определенных жанров чужой литературы с привычными жанровыми представлениями, дешифровка чужого культурного поведения в системе привычных кодов или условное отождествление различных литературных форм (например, установление относительной адекватности русского и французского александрийского стиха при взаимных переводах поэтических текстов).

Однако возможно и противоположное: переименование себя в соответствии с наименованием, которое мне дает внешний партнёр по коммуникации. Подобные явления характерны для полемики: кличка, полемически даваемая противником, узурпируется и включается в «свой» язык, соответственно теряя уничижительную и приобретая положительную оценку. Всякая полемика требует общего языка между противниками — в данном случае таким языком становится Язык противника, но одновременно он подвергается культурной аннексии, что влечет за собой семиотическое обезоруживание другой стороны. Так, например, самоназывание школы Белинского «натуральная школа» было изобретено «Северной пчелой» Булгарина и использовалось сначала как унижающая кличка[8]. В ходе полемики противники обменялись оружием, и кличка сделалась лозунгом (ср.: «Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы...» А. Блока). Явление это хорошо известно в истории этнонимов.

И история культурного самоопределения, номинации и очерчивания границ субъекта коммуникации, и процесс конструирования его контрагента — «другого» — являются одной из основных проблем семиотики культуры. Однако необходимо подчеркнуть самое главное: динамизм сознания на любых культурных его уровнях требует наличия другого сознания, которое, самоотрицаясь, перестает быть «другим» — в такой же мере, в какой культурный субъект, создавая новые тексты в процессе столкновения с «другим», перестает быть собою. Разделить взаимодействие и имманентное развитие личностей или культур можно только умозрительно. В реальности' это диалектически связаные и взаимопереходящие стороны единого процесса.

Представление о том, что тот или иной текст усваивается из внешнего контекста потому, что он оказался исключительно своевременным с точки зрения имманентного развития данной литературы, широко распространено. Оно питается соображениями двоякого порядка. С одной стороны, исторический процесс, рассматриваемый с провиденционалистской или финалистической точки зрения, мыслится как направленный к некоторой

[8] *Мордовченко Н. И.* В. Белинский и русская литература его времени М.; Л., 1950. С. 225.

определенной, известной исследователю точке. Само предположение о том, что он мог иметь в себе какие-то коренные возможности иного типа, оставшиеся нереализованными, не допускается. С этой точки зрения можно считать, что, например, русская литература еще при своем зарождении имела единственную возможность: прийти в XIX в. к Толстому и Достоевскому. Тогда мы можем сказать, что Байрону или Шиллеру, Руссо или Вольтеру было исторически предопределено сыграть роль катализаторов в этом процессе. Мало кто решился бы на подобное утверждение, хотя очень многие рассуждают так, словно они исходят из такой предпосылки. С другой стороны, делается гораздо более естественное предположение: исследователь рассматривает реально случившееся как единственно возможное, закономерность выводится из факта (следует напомнить, что историк культуры почти всегда оперирует фактами уникальными, не поддающимися вероятностно-статистической обработке или же столь малочисленными, что такая обработка оказывается весьма ненадежной). В результате, выделив какой-либо факт культурного контакта (например, влияние творчества Байрона на русских романтиков), исследователь под этим углом зрения рассматривает предшествующий исторический материал, который естественно выстраивается при этом таким образом, что влияние Байрона оказывается неизбежным звеном, к которому сходятся все нити. Воздействие исследовательского метаязыка на материал воспринимается как вскрытие имманентной закономерности культурного процесса.

При этом упускается из виду одно общее соображение: если смысл каждого культурного контакта в том, чтобы восполнить недостающее звено и ускорить эволюцию культуры в предопределенном направлении, то с ходом исторического развития избыточность культурной структуры должна прогрессирующе возрастать (что молчаливо и предполагается в концепции «молодых», богатых внутренними возможностями, и «старых», уже их исчерпавших, культур — концепции, имеющей лишь поэтическую, но отнюдь не научную ценность). И каждый факт культурного контакта должен увеличивать эту избыточность, в результате чего предсказуемость культурного процесса в ходе исторического его развития должна неуклонно возрастать. Это противоречит как реальным фактам, так и общему соображению о ценности культуры как информационного механизма.

На самом деле наблюдается прямо противоположный процесс: каждый новый шаг культурного развития увеличивает, а не исчерпывает информационную ценность культуры и, следовательно, увеличивает, а не уменьшает ее внутреннюю неопределенность, набор возможностей, которые в ходе ее реализации остаются неосуществленными. В этом процессе роль обмена культурными ценностями выглядит приблизительно так: в систему с большой внутренней неопределенностью вносится извне текст, который именно потому, что он текст, а не некоторый голый «смысл» (в значении Жолковского—Щеглова), сам обладает внутренней неопределенностью, представляя собой не овеществленную реализацию некоторого языка, а полиглотическое образование, поддающееся ряду интерпретаций с позиции различных языков, внутренне конфликтное и способное в новом контексте раскрываться совершенно новыми смыслами.

Такое вторжение резко повышает внутреннюю неопределенность всей системы, придавая скачкообразную неожиданность ее следующему этапу. Однако, поскольку культура — самоорганизующаяся система, на метаструктурном уровне она постоянно описывает самое себя (пером критиков, теоретиков, законодателей вкуса и вообще законодателей) как нечто одно-

значно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой стороны, они делаются достоянием историков культуры, которые склонны отождествлять такое метаописание, культурная функция которого и состоит в жесткой переупорядоченности того, что в глубинной толще получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пишет о том, как литературный процесс должен был бы идти. Буало устанавливает нормы именно потому, что процесс идет иначе, а нормы нарушаются (иначе эти писания теряли бы всякий смысл), а историк предполагает, что перед ним — описание реального процесса или, по крайней мере, его господствующего облика. Ни один историк юридического быта из факта повторных запрещений взяток правительством России XVII в. не сделает вывода о том, что взятки исчезли, а напротив, предположит, что в реальной жизни они были широко распространены. Однако историк литературы считает себя вправе предполагать, что предписания теоретиков выполнялись писателями строже, чем уголовные законы — чиновниками. Мета-описания культурой самой себя — для нее самой не скелет, основополагающий остов, а один из структурных полюсов, для историка же — не готовое решение, а материал для изучения, один из механизмов культуры, находящийся в постоянном борении с другими ее механизмами.

Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении

Исходными предпосылками предлагаемой работы будут следующие положения: 1) строго имманентное, ограниченное исключительно национальными рамками истолкование той или иной культуры возможно лишь при рассмотрении исторически кратких отрезков ее развития; 2) противопоставление внутренних механизмов развития и внешних «влияний» возможно лишь как умозрительное отвлечение. В реальном историческом процессе оба эти явления взаимосвязаны и представляют собой разные проявления единого динамического процесса.

Всемирно-исторический процесс подчинен законам пульсации. Гегель во введении к «Философии истории», отмечая, что изменение представляет собой основной закон истории, продолжал: «Но ближайшим определением, относящимся к изменению, является то, что изменение, которое есть гибель, есть в то же самое время возникновение новой жизни, что из жизни происходит смерть, и из смерти жизнь»[1]. Развивая эту мысль, Гегель указал на «эстафетность» как исторический закон, на то, что перерыв в одной историко-культурной традиции влечет за собой передачу ее достижений другой, в то время как питание своими собственными плодами может вести к самоотравлению культуры: «Жизнь народа ведет к созреванию плода, так как его деятельность клонится к тому, чтобы осуществить его принцип. Однако этот плод не падает обратно в недра того народа, который его породил и дал ему созреть, наоборот, он становится для него горьким напитком. Он не может отказаться от него, потому, что он бесконечно жаждет его, однако отведывание напитка есть его гибель, но в то же время и проявление нового принципа»[2]. Процитированные выше слова полностью укладываются в гегелевскую концепцию абсолютного духа. Однако они одновременно представляют собой точное наблюдение обширного ума, пытавшегося, вслед за Гердером, охватить взглядом всю мировую историю.

Попытаемся подойти к этому вопросу с более современных позиций. Следует сразу же оговорить, что слово «диалог» употребляется нами в специфическом значении, отчасти потому, что более точного эквивалента рассматриваемому явлению подобрать не удалось. В отличие от обычного представления о диалоге, в данном случае «ответ» может быть адресован совсем другой культуре, чем та, которая была его активным возбудителем. Существенными в изучаемом явлении будут другие признаки: во-первых, то, что в ходе межкультурного общения потоки текстов меняют свое направление; во-вторых, в момент перелома в направлении потока тексты переводятся с «чужого» языка (в широком семиотическом значении понятия «язык») на «свой». Одновременно они подвергаются разнообразной трансформации по законам воспринимающей культуры. В-третьих, процесс этот имеет лавинообразный характер: ответный поток текстов всегда значительно превосходит мощностью и культурным значением провоцирующее его воздействие. В этом отношении понятие

[1] *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории // Соч.: В 14 т. М.; Л., 1935. Т. 8. С. 69—70.
[2] Там же. С. 75.

диалога, вводимое нами, не всегда соответствует принятому в лингвистике его содержанию, приближаясь к моделям общения при разноязычных контактах[3].

Вместе с тем неточное и дискредитированное понятие «влияния» уместно заменить словом «диалог», ибо в широкой исторической перспективе взаимодействие культур всегда диалогично. Это позволяет напомнить абстрактную схему диалога, в условиях, когда первый из его участников («передающий») обладает большим запасом накопленного опыта (памяти), а второй («принимающий») заинтересован усвоить себе этот опыт.

Первой чертой всякого диалога является попеременная активность передающего и принимающего. В то время, когда один из участников диалога осуществляет передачу некоторых текстов, другой соблюдает паузу и находится на приеме. Второй чертой является выработка общего языка общения. Процесс этот делится на этапы. Сначала наблюдается односторонний поток текстов, которые откладываются в памяти принимающего, причем память на этом этапе фиксирует также тексты на чужом, непонятном языке (например, усвоение ребенком, погруженным в иноязычную среду, новой лексики или накопление в книгохранилищах некоторой молодой культуры текстов; поступающих из транслирущего их культурного центра). Следующим этапом является овладение чужих языком и свободное им пользование, усвоение правил порождения чужих текстов и воссоздание по этим правиламаналогичных. им новых. Затем наступает критический момент: чужая ТРАДИЦИЯ коренным образом трансформируется на основе исконного семиотического субстрата «принимающего». Чужое становится своим, трансформируясь и часто коренным образом меняя свой облнк. В этотмомент роли могут меняться: принимающий становится передающим, а первый участник диалога переходит на прием, впитывая поток текстов, текущий уже в обратном направлении.

Примером полного цикла (а реально-исторически далеко не всегда цикл осуществляется полностью) может быть взаимодействие итальянской и французской культур XVI—XVII вв. Период Ренессанса был временем, когда итальянская культура занимала в Европе доминирующее положение. Не только итальянское искусство и итальянская наука, но и итальянские принцессы и королевы и итальянские банковские дома украшали столицы Европы. При дворах говорили по-итальянски, и модники перенимали итальянские моды. Итальянские ювелиры и итальянские кардиналы, Бенвенуто Челлини, Мазарини, Кончини, вся свита Марии Медичи как бы воплощали своими лицами разные грани итальянского влияния. Усвоение огромного числа разножанровых текстов, сопровождавшееся — это также важная типологическая черта — стремлением преодолеть итальянское влияние, обратившись к национальным корням культуры, в том числе к античности, минуя итальянское посредство[4], и растущей неприязнью к итальянскому засилью, привело к кульминационному повороту: ренессансная культура была национализирована и на сто лет расцвела французским классицизмом и Просвещением. Теперь последовало мощное воздействие французской культуры, французских идей и

[3] *Newson J.* Dialogue and Development // Action, Gesture and Symbol: The Emergence of Language / Ed. by A. Lock. London; New York; San Francisco, 1978.

[4] Прямое обращение к античности непосредственно отражало традицию итальянских гуманистов, но субъективно могло переживаться как противодействие «итальянизму».

французской философии на Италию. Последней репликой в этом диалоге было вторжение в Италию Наполеона.

То, что диалог культур сопровождается нарастанием неприязни принимающего к тому, кто над ним доминирует, и острой борьбой за духовную независимость, — важная типологическая черта, и мы еще будем иметь возможность к ней вернуться.

Среди других типологических черт культурного диалога важно отметить, что отношение диалогического партнерства в принципе асимметрично. В начале диалога доминирующая сторона, приписывая себе центральную позицию в культурной ойкумене, навязывает принимающим положение периферии. Эта модель усваивается ими, и они сами себя оценивают подобным образом (одновременно приписывая себе признаки новизны, молодости, позицию «начинающих»). Однако по мере приближения к кульминационному моменту «новая» культура начинает утверждать свою «древность» и претендовать на центральную позицию в культурном мире. Не менее существенно, что, переходя из состояния принимающего в позицию передающего, культура, как правило, выбрасывает значительно большее число текстов, чем то, что она впитала в прошлом, и резко расширяет пространство своего воздействия. Так, мавритано-испанское воздействие оплодотворило культуру на относительно небольшой территории Прованса. Зато ареал культурного влияния провансальской поэзии охватил обширные пространства и отличался скачкообразным ростом энергетического воздействия. Аналогичным образом влияние провансальской и неаполитано-сицилийской поэтических школ привело в движение поэзию небольшой Флоренции, а последовавший затем литературный взрыв имел уже общеевропейское значение. Это, в частности, доказывает, что вторжение внешних текстов играет роль дестабилизатора и катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их. Поэтому при описании под другим углом зрения влияниями можно и пренебречь, подобно тому как, записывая абстрактную формулу реакции, мы не вписываем в нее, однако, катализаторов, без которых реальный процесс не осуществляется.

При всей типологической общности разнообразных диалогов культур каждый из них протекает своеобразно в соответствии с историко-национальными условиями. Это следует подчеркнуть, когда мы говорим о византийско-русском диалоге Киевской эпохи. Здесь мы обнаруживаем и черты типологической общности с разнообразными случаями диалогов культур, и признаки своеобразия, окрашивающего именно эту историческую коллизию.

На промежутке исторического пространства между X и XX вв. русская культура дважды пережила интересующую нас ситуацию, причем типологическое сопоставление этих случаев позволяет сделать не лишенные смысла выводы. Это русско-византийскнй диалог, начатый крещением Руси, и диалог Россия—Запад, начатый Петром I.

В обоих случаях начальная ситуация ознаменовалась страстным порывом к другому культурному миру, накопленные которым культурные сокровища казались светом, исходящим из сверкающего центра. Соответственно своя позиция представлялась как царство тьмы и одновременно — началом пути. Характерно, что слово «просветитель» в равной мере применялось к святителям, приносящим свет истинной веры в языческие земли («всея Руси просветителю, крещением просветил еси всех нас», — говорил Илларион Владимиру), и к служителям Разума в XVIII в. Феофан Прокопович в трагикомедии «Владимир» недвусмысленно уподоблял Петра равноапостольному «просветителю» Руси. Причем

параллель эта вкладывалась в уста апостола Андрея, имя которого связывало Киевскую Русь и Петербургскую Россию[5].

То, что петровские преобразования осмыслялись в кругу приверженцев как второе крещение Руси, а сам Петр — как новый Владимир, свидетельствует и знаменательное совпадение: в трагикомедии «Владимир» Феофан Прокопович вкладывает в уста языческого жреца слова, защищающие status quo от каких-либо перемен:

Непотребна измъна, идъже ни мало
Зла не обрьтается. В нашем же уставь
Кий порок есть?[6]

В 1721 г. он же в «Слове при начатии Святейшего Правительствующего Синода в присутствии его имп. величества Петра Первого» повторил ту же мысль, но приписал ее уже не противникам крещения Руси, а неприятелям сближения с Западом: «Но о пагубных времен наших! суть и мнози суть, котории всепагубным безпечалием учения, проповеди, наставления Христианския, то есть единый свет стезям нашим, отвергати не стыдятся, к чему де нам учители, к чему проповедники? (...) у нас, слава Богу! все хорошо, и не требуют врача, но болящии (...). Какий бо у нас мир? какое здравие наше? До того пришло, что всяк, хотя бы пребеззаконейший думает о себе быти честна и паче прочиих святейша, как френетик: то наше здравие»[7]. Параллелизм форм диалога культур тем более примечателен, что в одном случае речь шла о создании здания культуры на конфессиональной основе, а в другом — на ее обмирщении, разрушении конфессиональной основы и создании культуры полностью светской.

Реальный исторический процесс образуется многими факторами и протекает на нескольких структурных глубинах. Типологические формы схождений и диалогов культур составляют лишь один из них. Законы социального развития, переплетения политических и дипломатических интересов, войны, религиозные движения, участвуя в том же процессе, равно как и все разнообразие других факторов, вплоть до индивидуальных характеров участников событий, причудливо пересекаясь, избавляют историческое движение от мертвого автоматизма и придают ему непредсказуемый характер. Поэтому типологические модели повторяются, никогда не повторяясь, т. е. повторяются лишь на определенном уровне абстракции.

Самые тесные контакты в военной, политической или других сферах не приводят к культурному воздействию, если отсутствует диалогическая ситуация. Так, например, Русь испытала влияние приемов татаро-монгольской дипломатии или же в истории Польши были периоды подлинной моды на турецкое оружие и покрой одежды, однако ситуации культурного диалога (при длительности и близости фактических связей)

[5] См.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции <Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого: (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 240—241; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1977. Т. 28. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 414); *Виленбахов Г. В.* Основание Петербурга и императорская эмблематика // Семиотика города и городской культуры. Тарту, 1984. С. 48—53. (Труды по знаковым системам. Т. 18; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 664).

[6] *Прокопович Ф.* Соч. М.; Л., 1961. С. 178.

[7] *Прокопович Ф.* Слова и речи... Спб., 1765. Т. 2. С. 66—67.

ни в том, ни в другом случае не получилось. Вместе с тем напрасно полагать, что ситуация диалога подразумевает приязненные отношения народов, их реальное сближение. Скорее всего, имеет место (и этот странный факт достоин внимания) нечто прямо противоположное. Уже начиная с культурной истории Рима можно отметить, что однонаправленный поток греческих текстов, вкусов, культурных навыков, учителей в Рим сопровождался ростом неприязни к грекам, крайне низкой их ценностной характеристикой в системе римской культуры. Ситуация, при которой в реальном общении передающий оказывается рабом или вольноотпущенником, а принимающий — потомком древнего влиятельного рода, глубоко символична.

В этом отношении инвариантна такая схема: передающая сторона занимает доминирующую позицию в диалоге по праву некоторого ценного культурного опыта, исторически ею накопленного или полученного в свою очередь от каких-либо других партнеров в предшествующих контактах. Тогда диалогическая ситуация потенциально может получать двойную интерпретацию. С точки зрения передающего, он транслирует свое богатство и принципиально не делает отличия между авторитетностью передаваемых им текстов и своим собственным авторитетом в реальных исторических, политических и житейских ситуациях. С точки зрения принимающего, передающий может рассматриваться как временный — и часто недостойный — хранитель доставшихся ему духовных ценностей. В этом случае высокая оценка получаемых текстов не только не противоречит, а подразумевает низкую оценку тех, от кого они получены. А сам факт получения рассматривается как обретение идеями их подлинно достойного места.

Это «бунт периферии против центра» культурного ареала (семиосферы[8]). Наглядным примером может служить схема циркуляции идей Просвещения в пространстве: Франция — европейская периферия (Италия, Германия, Польша, Россия и т. д.). Рассмотрим для краткости русский аспект. Идеи Просвещения первоначально воспринимаются именно как французские идеи, идеи, высказанные философами-энциклопедистами на французском языке, на страницах французских книг. Одновременно это будет «la langue de 1'Europe»[9], язык европейской образованности, как выразится Пушкин в письме к Чаадаеву еще в 1831 г. Всякий, кто претендует «в просвещении стать с веком наравне», должен читать сочинения французских просветителей в подлиннике, черпать непосредственно из источника. Когда ничем не примечательный молодой человек Г. Винский в 1770-е гг. был сослан в Уфу и вынужден был там учительствовать, то ученица его, 15-летняя Наталья Левашова, через «два года понимала столько французский язык, что труднейших авторов, каковы: Гельвеций, Мерсье, Руссо, Мабли, переводила без словаря»[10]. Достойно внимания и то, что всех этих авторов можно было достать в далеких оренбургских степях (сам Винский зачитывался Вольтером, в котором находил «смелые истины»), и то, что подобный подбор учебной литературы никому не казался странным.

Однако очень скоро новые идеи «чужих» делаются «своими», национализируются и вызывают к жизни русские тексты просветительского

[8] *Лотман Ю. М.* О семиосфере // Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Тарту, 1984. (Труды по знаковым системам. Т. 17; Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 641).

[9] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1941. Т. 14. С. 187.

[10] *Винский Г. С.* Записки: Мое время. Спб., б. г. С. 139.

типа. Более того, идеи Просвещения начинают восприниматься как вечные истины, естественные и общечеловеческие, им начинают искать корни в национальной культуре. Если первоначально господствовало стремление «сжечь все, чему поклонялся, и поклониться всему, что сжигал», то теперь истину находят не в «новом» и «чужом», а в «исконном» и «своем». «Человека природы» стремятся найти в русском крестьянине. Его сближают с гармоническим идеалом античности, воплощением благородных возможностей природы человека. Французская же культура предстает в облике развращенной цивилизации маркизов, она заклеймлена пороками и предельно удалена от Природы. Соответственно разные литературы Европы будут противопоставлять парижскому щеголю духовное здоровье швейцарского пастуха, крестьянской девушки Луизы (Фосс), полного чистоты и энергии немецкого юношу (Шиллер), русскую крестьянку Анюту (Радищев). Просветительские идеи (особенно в их руссоистском варианте) обернутся идеализацией местной патриархальной традиции и волной антифранцузских настроений.

То, что момент, когда принимавший поток текстов вдруг меняет его направление и становится их активным транслятором, сопровождается вспышкой национального самосознания и ростом враждебности к доминировавшему прежде участнику диалога в конкретных исторических обстоятельствах может объясняться политическими или даже военными претензиями последнего на руководящую роль вне сферы культуры. Однако это не обязательно. Греки, покоренные римлянами, не угрожали военной мощи и независимости Рима, итальянцы, вызвавшие в исходе Ренессанса всеобщую ненависть в Европе (особенно в Германии), сами часто делались жертвой агрессии с севера, которому никогда не угрожали; антифранцузские настроения в русской литературе проявились задолго до Великой французской революции и тем более до наполеоновских войн. Они были вызваны не французской угрозой, а французским влиянием. Когда французские батальоны начали маршировать по полям Европы, антифранцузская публицистика могла уже опереться на солидную традицию.

Аналогичные процессы мы наблюдаем и в растянувшемся на несколько веков русско-византийском диалоге. Принятое из Византии христианство сделалось основой для исключительно интенсивного потока текстов, в буквальном смысле хлынувшего на Русь. Правда, картина здесь несколько усложнялась тем, что загоревшиеся от византийского факела южнославянские культуры уже вступили в стадию активного создания собственных текстов, так что Русь получала как бы двойной' их поток. Однако культурным и конфессиональным центрам ареала, бесспорно, оставалась Византия. Тем более интересно уже отчетливое к XI в. стремление отделить христианство от «греков», представить его как бы непосредственно полученным от апостола Андрея или результатом военной победы над греками. Характерно утверждение, что руссая грамота, наряду с русской верой, имеет богооткровенную природу и независима от греческих образцов: «Се же буде ВЪДОМО всьми языкы и всьми людми яко русскый языкъ ни откуду же пріа въры сеа святыа, и грамота русскаа ни кым же явлена, но токмо сам-ьм богомъ въседеръжи-телемъ отцемъ, и сыномъ и святымъ духомъ. Владимиру ду.чъ святый въдохнулъ вьру пр!ати, а крещеше от грекъ и прочш нарядъ церковныи. А грамота русскаа явилася, богом дана, в Корсуни русину, от нея же научися философ Константина и оттуду сложивъ и написавъ книгы русскымъ языкомъ (...). Тъи же мужъ русин живяше благоверно, постом и добродьтел1ю в чистьи вьрь, единъ уединивъся, и тъй единъ от русскаго

языка явися прежде крест1анъ, невъедо никым же, откуду есть»[11]. Эпизоды поставления митрополитами Иллариона и Митяя, имея конкретные политические причины, одновременно ясно проявляли дух недоверия «хытрости» греков.

Типологические параллели убеждают, что интенсивное усвоение чужих текстов дает на следующем витке мощный выброс собственных в окружающее культурное пространство. Так, русский XVIII в. стал неизбежной основой следующего этапа — эпохи русского романа XIX в., положившего начало потоку культурного воздействия России на Запад. Русско-византийский диалог такого витка не дал. Это явилось результатом двойного нарушения «нормального» развития сил в культурном ареале. К XII в. Киевская культура, видимо, вполне созрела к тому, чтобы сделаться активным транслятором в романском культурном пространстве. «Слово о полку Игореве» — убедительное тому свидетельство. Однако вторжение татаро-монголов сорвало эту возможность. В другой раз аналогичная ситуация начала складываться в XIV—XV вв. Но и на этот раз взятие Царьграда турками разрушило всю структуру культурного пространства, а концепция «Москва — третий Рим» определила принципиальную монологичность культурной ориентации. Накопленная в результате русско-византийского диалога культурная энергия, сложно трансформируясь, вошла в дальнейшем как часть в культурный взрыв XVIII в.

Пример японской культуры показывает, что состояние глубокой самоизоляции может сменяться исключительно бурно протекающей диалоговой ситуацией, дающей на завершительной стадии почти вулканическую деятельность по созданию новых текстов и выбросу их в окружающую семиосферу. Однако типологически возможны и реально даны в истории мировой культуры также и культуры с тяготением к размытости границ и, следовательно, к относительно спокойному протеканию всего процесса. Здесь диалоговая ситуация может охватить не всю культурную толщу, а какой-либо пласт, возможно одновременное протекание разных (нескольких) диалогов с разной культурной ориентацией и не синхронизированных по переживаемым участниками стадиям.

Русская культура, видимо, характеризуется сменой периодов самоизоляции, во время которых создается равновесная структура с высоким уровнем энтропийности, эпохами бурного культурного развития, повышением информативности (непредсказуемости) исторического движения. Субъективно периоды равновесных структур переживаются как эпохи величия («Москва — третий Рим») и метаструктурно, в самоописаниях культуры, склонны отводить себе центральное место в культурном универсуме. Неравновесные, динамические эпохи склонны к заниженным самооценкам, помещают себя в пространстве семиотической и культурной периферии и отмечены стремлением к стремительному следованию, обгону культурного центра, который предстает и как притягательный, и как потенциально враждебный.

Как мы видим, ситуация русско-византийского диалога XI в. типологически повторяется.

Характерная параллель: на Руси пользовались популярностью слова Черноризца Храбра, который обосновывал превосходство в святости славянского языка над греческим тем, что греческий создавался язычни-

[11] *Бодянский О.* Кирилл и Мефодий. Собрание памятников до деятельности Св. первоучителей и просветителей славянских племен относящихся // Чтения в имп. Обществе истории и древностей российских при Моск. ун-те. М., 1863. Кн. 2. С. 31.

ками, а славянский — святыми апостолами; в начале XIX в. Шишков, основываясь на просветительском (уже — руссоистском) противопоставлении Природы и Истории, естественного и искусственного, утверждал превосходство русского языка над французским, поскольку русский язык — «природный» и «первообразный», а французский — «искусственный», образованный на основе латыни путем ее «порчи». В обоих случаях некоторый идейный принцип (святость в одном случае, близость к природе — в другом) отвлекается от своего реального источника и противопоставляется ему. При этом характерно, что при глубочайшем различии ситуаций Русь—Византия и Россия— Франция в обоих случаях церковнославянский язык приравнивается к русскому, а греческий и французский оказываются в функциональном соответствии.

При известных ограничениях можно было бы указать на третий аналогичный цикл, правда, имевший менее всеохватывающий характер и протекавший в убыстренные исторические сроки. Когда Брюсов в 1894—1895 гг. притупил к изданию сборников «Русских символистов», это прозвучало как еще одно открытие Европы. Сознательный разрыв с традицией русской культуры и подчеркнутый «европеизм» открыли двери для новой волны вторжений инокультурных текстов. Однако стоило движению достигнуть своей кульминации, как начался знакомый нам процесс восстановления прерванных связей и «поисков корней», который закономерно привел к «На поле Куликовом» Блока, «Скифам» и «скифству», евразийству и антиевропеизму Маяковского (с типичным представлением о том, что именно Россия есть подлинная родина европейских идей, а Европа их исказила) и церковнославянизмам Хлебникова. Это последнее — устойчивое волновое возрождение церковнославянской стихии русского языка — особенно показательно. Оно свидетельствует, что древнейшие диалоги культур особенно значимы. Они как бы становятся моделями всех последующих контактов этого рода.

Из сказанного с очевидностью следует, во-первых, то, что самые резкие внешние текстовые вторжения в основном играют роль катализаторов: они не меняют внутреннюю динамику развития культуры, а выводят из состояния дремотного равновесия (т. е. энтропии) ее внутренние потенции, которые без такого вторжения могут или пребывать в состоянии взаимно тормозящего равновесия, или развиваться крайне медленно. Во-вторых, нельзя не заметить, что энергия потока поступающих извне текстов значительно ниже, чем ответного выброса. То, что приняла культура Флоренции в предренессансный период, ни количественно, ни качественно не может быть сопоставлено с тем, что она излучила в эпоху Возрождения, хотя принимала культурную энергию целых регионов, а у трансляции стоял один, территориально небольшой, город. То же самое можно сказать и о потоке текстов, принятых русской культурой XVIII в., и энергии излучения ее в XIX в. Можно также заметить, например, обратясь к третьему из названных нами примеров, что именно в тот момент, когда русская культура стала подчеркнуто противопоставлять себя Западу, она приобрела в глазах Запада особый интерес.

Процесс энергетического возрастания при переходе от приема к выбросу свидетельствует, что повторяемость в истории не есть топтание на месте, а отражает синусоидно-волнообразный и пульсирующий характер поступательного движения. Наконец, следует отметить, что мы сознательно схематизировали картину, рассматривая лишь глобальные диалоги культур, между тем как реально действуют и частные — в разных культурных сферах аналогичные — контакты, исключительно усложняющие общую картину.

ТЕКСТ КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Семиотика культуры и понятие текста

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

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

Оформление семиотики культуры — дисциплины, рассматривающей взаимодействие разноустроенных семиотических систем, внутреннюю неравномерность семиотического пространства, необходимость культурного и семиотического полиглотизма, — в значительной мере сдвинуло традиционные семиотические представления. Существенной трансформации подверглось понятие текста. Первоначальные определения текста, подчеркивавшие его единую сигнальную природу, или нерасчленимое единство его функций в некоем культурном контексте, или какие-либо иные качества, имплицитно или эксплицитно подразумевали, что текст есть высказывание на каком-либо одном языке. Первая брешь в этом, как казалось, само собой подразумевающемся представлении была пробита именно при рассмотрении понятия текста в плане семиотики культуры. Было обнаружено, что, для того чтобы данное сообщение могло быть определено как «текст», оно должно быть как минимум дважды закодировано. Так, например, сообщение, определяемое как «закон», отличается от описания некоего криминального случая тем, что одновременно принадлежит и естественному, и юридическому языку, составляя в первом случае цепочку знаков с разными значениями, а во

втором — некоторый сложный знак с единым значением. То же самое можно сказать и о текстах типа «молитва» и т. п.[1]

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

Дальнейшая динамика художественных текстов, с одной стороны, направлена на повышение их целостности и имманентной замкнутости, а с другой, на увеличение внутренней семиотической неоднородности, противоречивости произведения, развития в нем структурно-контрастных подтекстов, имеющих тенденцию к все большей автономии. Колебание в поле «семиотическая однородность <—> семиотическая неоднородность» составляет одну из образующих историко-литературной эволюции. Из

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Общение между текстом и культурным контекстом. В данном случае текст выступает в коммуникативном акте не как сообщение, а в качестве его полноправного участника, субъекта — источника или получателя информации. Отношения текста к культурному контексту могут иметь метафорический характер, когда текст воспринимается как заменитель всего контекста, которому он в определенном отношении эквивалентен, или же метонимический, когда текст представляет контекст как некоторая часть — целое[2]. Причем, поскольку культурный контекст — явление сложное и гетерогенное, один и тот же текст может вступать в разные отношения с его разными уровневыми структурами. Наконец, тексты, как более стабильные и отграниченные образования, имеют тенденцию переходить из одного контекста в другой, как это обычно случается с относительно долговечными произведениями искусства: перемещаясь в другой культурный контекст, они ведут себя как информант, перемещенный в новую коммуникативную ситуацию, — актуализируют прежде скрытые аспекты своей кодирующей системы. Такое «перекодирование самого себя» в соответствии с ситуацией обнажает аналогию между знаковым поведением личности и текста. Таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности.

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

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

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

Текст и функция*

0.1. Целью настоящей работы является рассмотрение двух фундаментальных при изучении культуры понятий — текст и функция — в их взаимном отношении. Понятие текста определяется нами в соответствии со статьей А. М. Пятигорского[1]. При этом выделяются такие свойства, как выраженность в определенной системе знаков («фиксация») и способность выступать в определенном отношении (в системе функционирующих в коллективе сигналов) «как элементарное понятие»[2]. Функция текста определяется как его социальная роль, способность обслуживать определенные потребности создающего текст коллектива. Таким образом, функция — взаимное отношение системы, ее реализации и адресата-адресанта текста.

0.2. Если принимать во внимание такие три категории, как текст, функция текста и культур а, то возможны по крайней мере два общих подхода. При первом культура рассматривается как совокупность текстов. Тогда функция будет выступать по отношению к текстам как своего рода метатекст. При втором подходе культура рассматривается как совокупность функций, и текст будет выступать исторически как производное от функции или функций. В этом случае текст и функция могут рассматриваться как объекты, исследуемые на одном уровне, в то время как первый подход безусловно предполагает два уровня изучения.

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

1.0. Понятие текста — в том значении, которое придается ему при изучении культуры, — отличается от соответствующего лингвистического понятия. Исходным для культурологического понятия текста является именно тот момент, когда сам факт лингвистической выраженности перестает восприниматься как достаточный для того, чтобы высказывание превратилось в текст. Вследствие этого вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры, выраженности. Так, в момент возникновения письменной культуры выражен-

* Статья написана совместно с А. М. Пятигорским.

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

[2] Там же. С. 145.

ность сообщения в фонологических единицах начинает восприниматься как невыраженность. Ей противопоставляется графическая фиксация некоторой группы сообщений, которые признаются единственно существующими, с точки зрения данной культуры. Не всякое сообщение достойно быть записанным: одновременно все записанное получает особую культурную значимость, превращается в текст (ср. отождествление графической зафиксированности в терминах «писание» и обычных в русской средневековой письменности формулах типа «писано бо есть», «глаголати от писания»). Противопоставлению «устный—письменный» в одних культурах может соответствовать «неопубликованный типографски—печатный» в других и т. п. Выраженность может проявляться и как требование определенного материала для закрепления: «текстом» считается вы резанное на камне или металле в отличие от написанного на разрушаемых материалах — антитеза «прочное/вечное — кратковременное»; написанное на пергаменте или шелке в отличие от бумаги — антитеза «ценное — неценное»; напечатанное в книге в отличие от напечатанного в газете, написанное в альбоме в отличие от написанного в письме — антитеза «подлежащее хранению — подлежащее уничтожению»; показательно, что эта антитеза работает только в системах, в которых письма и газеты не подлежат хранению, и снимается в противоположных.

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

1.1. Классифицируя культуры по признаку, отделяющему текст от не-текста, следует не упускать из виду возможность обратимости этих понятий относительно каждой конкретной границы. Так, при наличии противопоставления «письменный — устный» можно представить себе и культуру, в которой в качестве текстов будут выступать только письменные сообщения, и культуру, в которой письменность будет использоваться в житейских и практических целях, а тексты (сакральные, поэтические, этико-нормативные и другие) передаются в виде устойчивых устных норм. В равной мере возможны высказывания: «Это настоящий поэт — он печатается» — и: «Это настоящий поэт — он не печатается». Ср. у Пушкина:

Радищев, рабства враг, цензуры избежал,
И Пушкина стихи в печати не бывали...[3]

Когда б писать ты начал с дуру,
Тогда б наверно ты пролез
Сквозь нашу тесную цензуру,
Как внидешь в царствие небес[4].

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

1.2. Текст по отношению к не-тексту получает дополнительное значение. Если сопоставить два совпадающих на лингвистическом уровне высказывания, из которых одно в системе данной культуры удовлетворяет представлениям о тексте, а другое — нет, то легко определить сущность собственно текстовой семантики: одно и то же сообщение, если оно является письменным договором, скрепленным клятвой, или просто обещанием, исходит от лица. высказывания которого по его месту в коллективе являются текстами, или от простого члена сообщества и т. п., — получает при совпадении лингвистической семантики разную оценку с точки зрения авторитетности. В той сфере, в которой данное высказывание выступает как текст (стихотворение не выступает как текст при определении научной, религиозной или правовой позиции коллектива и выступает как текст в сфере искусства), ему приписывается значение истинности. Обычное языковое сообщение, удовлетворяющее всем правилам лексико-грамматической отмеченности, «правильное» в языковом отношении и не заключающее ничего противоречащего возможному по содержанию, может тем не менее оказаться ложью. Эта возможность для текста исключается. Ложный текст — такое же противоречие в терминах, как ложная клятва, молитва, лживый закон. Это не текст, а разрушение текста.

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

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

2.1. С точки зрения изучения культуры, существуют только те сообщения, которые являются текстами. Все прочие как бы не существуют и во внимание исследователем не принимаются. В этом смысле можно сказать, что культура есть совокупность текстов или сложно построенный текст. Приложение к изучаемому материалу структурного кода культуры, свойственного описывающему (изучение древней культуры нашим

[3] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1947. Т. 2. Кн 1 С 269 [4] Там же. С. 152.

современником, культуры одного социального или национального типа с позиции другого), может приводить к перемещению не-текстов в разряд текстов и обратно (в соответствии с их распределением в системе, используемой для описания).

2.2. Сознательный разрыв с определенным типом культуры или невладение ее кодом могут проявляться как отказ от присущей ей системы текстовых значений. За ними признается лишь содержание- общеязыковых сообщений или, если на этом уровне нет сообщения, — «несообщений». Так, например, еретик XVI в. Феодосии Косой отказывается видеть в кресте символ, имеющий текстовое (сакральное) значение, и приписывает ему лишь значение первичного сообщения об орудии казни. «Глаголет Косой, яко именующиеся православнии поклоняются древу вместо бога, почитают крест, неищуще яко любезно богу. И толико не разумеют, и толико не хотяще разумети, елико и от себя познати есть (очень характерен отказ от «условного» значения, привносимого из кода культуры. и принятие «естественного» — языкового — сообщения: «Елико и от себя познати есть». — *Ю. Л., А. П.):* аще бо кто кому сына палицею убиет на смерть, егда убо может человек палицу ону любити, еюже сын его убиен бысть? и аще кто тую палицу любит и целует, не возненавидит ли отец убитого и того любящего палицу ону, еже убиен сын его? Тако и бог ненавидит креста яко убиша сына его на нем»[4]. Напротив, владение системой культурного кода приводит к тому, что языковое значение текста отступает на второй план и может вообще не восприниматься, полностью заслоняясь вторичным. К текстам этого типа может не применяться требование понятности, а некоторые могут вообще с успехом заменяться в культурном обиходе своими условными сигналами. Так, в «Мужиках» Чехова «непонятный» церковнославянский язык воспринимается как сигнал перехода от бытового сообщения (не-текста) к сакральному (тексту). Именно нулевая степень общеязыкового сообщения раскрывает высокую степень семиотичности его как текста: «И бежи во Египет... и буди тамо, дондеже реку ти...» При слове «дондеже» Ольга не удержалась и заплакала»[5]. Общее повышение семиотичности текста как целого оказывается поэтому часто связанным с понижением его содержательности в плане общеязыкового сообщения. Отсюда — характерный процесс сакрализации непонятных текстов: высказываниям, циркулирующим в денном коллективе, но не понятным для него, приписывается текстовое значение (обрывки фраз и текстов, занесенные из другой культуры, например, надписи, оставленные исчезнувшим уже населением данного района, развалины зданий неизвестного предназначения или тексты, привнесенные из другой замкнутой социальной группы, например, речь врачей для больного). Поскольку высокая степень текстового значения воспринимается как гарантия истинности, а текстовое значение растет по мере затушевывания общеязыкового, в ряде случаев наблюдается тенденция делать тексты, от которых ожидается высокая степень истинности, непонятными для адресата. Чтобы восприниматься как текст, сообщение должно быть не- или малопонятным и подлежащим дальнейшему переводу или истолкованию. Предсказание пифии, прорицание пророка, слова гадалки, проповедь священника, советы врача, законы и социальные инструкции в случаях, когда ценность их определяется не

[4] *Истины* показание к вопрошавшим о новом учении: Прибавление к журн. «Православный собеседник». Казань, 1863. С. 509.

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

реальным языковым сообщением, а текстовым надсообщением, должны быть непонятны и подлежать истолкованию. С этим же связано стремление к неполной понятности, двусмысленности и многозначности. Искусство с его принципиальной многозначностью порождает, в принципе, только тексты.

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

2.2.2. С названными особенностями текстов связана тенденция к ритуализации наиболее социально значимых из них и обязательная затрудненность рациональной дешифровки подобного ритуала. Ср., например, тщательность разработки Пестелем ритуальной стороны приема в тайные общества и роль ритуала в ранних декабристских организациях.

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

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

3.2. Тенденции к увеличению собственно текстовых значений соответствует типам культур с повышенной семиотичностью. Однако в силу того, что в каждом тексте неизбежно возникает борьба между его языковым и текстовым значением, существует и противоположная тенденция. Когда некоторая система истин и ценностей перестает восприниматься в качестве истинной и ценностной, возникает недоверие к тем средствам выражения, которые заставляли воспринимать данное сообщение как тонет, свидетельствуя о его достоверности и культурной значимости. Признаки текста из залога его истинности превращаются в свидетельство ложности. В этих условиях возникает вторичное — перевернутое — соотношение: для того чтобы сообщение воспринималось как ценное и

истинное (то есть как текст), оно не должно иметь выраженных признаков текста. Только не-текст может в этих условиях выполнять роль текста. Так, учение Сократа в диалогах Платона представляет собой высшее учение, поскольку не является учением, системой; учение Христа, возникающее в обществе, в котором создание религиозных текстов закреплено за узкой категорий лиц определенного сословия и высокой степени книжности, является текстом именно потому, что исходит от того, кто не имеет права создавать тексты. Представление о том, что только проза может быть истинной, в русской литературе в момент кризиса «пушкинского» периода и зарождения «гоголевского», лозунг документального кино **Дзиги Вертова** и стремление **Росселини и Де Сики** к отказу от павильонных съемок и профессиональных артистов — все эти случаи, когда авторитетность текста определяется его «искренностью». «простотой», «невыдуманностью», будут примерами не-текстов, выполняющих функцию текстов.

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

3.3. Поскольку в результате столкновения двух постоянно противоборствующих в культуре тенденций — к семиотизации и к десемиотизации — текст и не-текст могут меняться местами в отношении к своей культурной функции, возникает возможность отделения признаков разновидности текста от языкового сообщения. Текстовое значение может полемически опровергаться субтекстовым. Так, послание Ивана Грозного Симеону Бекбулатовичу имеет все признаки такой разновидности текста, как челобитная. Оно начинается ритуальным обращением и обязательной самоуничижительной формулой «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всеа Русии Иванец Васильев с своими детищами Ыванцом да Федорцом, челом бьют»[6]. Все текстовые элементы несут информацию об униженной просьбе, а все субтекстовые — о категорическом приказе. Несоответствие текстовой и субтекстовой информации создает дополнительные смыслы. При этом развенчивается авторитет дачного текстового принципа. На аналогичных основаниях построены литературные пародии.

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

1) субтекстовые (общеязыковые) значения;

2) текстовые значения:

3) функции текстов в данной системе культуры.

4.1. Следовательно, возможно описание культуры на трех различных уровнях: на уровне общеязыкового содержания составляющих ее текстов на уровне текстового содержания и на уровне функций текстов.

4.2. Различие этих трех уровней может оказаться совершенно излишним в тех — весьма многочисленных - случаях, когда субтекстовые значения однозначно и неподвижно приписываются определенным текстам, а тексты

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

однозначно отнесены к определенным прагматическим функциям. Привычка рассматривать подобные случаи определила нерасчлененность этих аспектов у большинства исследователей. Однако стоит соприкоснуться со случаями их расхождения (субтекстового и текстового значений, текстового и функционального и других), как становится очевидной необходимость трех вполне самостоятельных подходов.

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

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

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

«2». Это случай, о котором мы уже говорили выше: некоторое сообщение может выполнять определенную текстовую функцию, только если не имеет признаков, которые в господствовавшей до сих пор системе считались для этого обязательными. Чтобы выполнить текстовую функцию, сообщение должно деритуализоваться от прежде обязательных признаков текста. Так, в определенные моменты (например, в русской литературе после Гоголя) художественный текст, для того чтобы восприниматься как искусство, должен был быть не поэзией (текст с выраженными признаками отличия от нехудожественной речи), а прозой, в которой это отличие выражено нулевым показателем. В этом случае авторитетность тексту придает высокая ценность субтекстового содержания («где истина — там и поэзия», по словам Белинского). Текст этого типа принципиально снимает необходимость в истолкователе (отказ от церкви как посредника между текстом и человеком — «исповедуйтесь друг перед другом»; требование законов, понятных без помощи законников; отрицательное отношение к литературной критике в принципе — ср. утверждение Чехова, что читать надо его произведения: «Там все написано»). Условием высокой семиотичности текста в этом случае становится выведение его из привычных норм семиотичности и внешняя десемиотизация.

«3». Случай, связанный с предшествующим и дополняющий его: там, где функцию текста могут выполнить лишь сообщения без текстовой выраженности, ритуализованные тексты теряют способность выполнять

функцию, для которой предназначены: человек, для которого обращение к богу подразумевает простоту и искренность, не может молиться словами затверженной молитвы; Шекспир для Толстого — не искусство, потому что он слишком «художественен» и т. д. Тексты с подчеркнутой выраженностью воспринимаются как «неискренние» и, следовательно, «не истинные», т. е. не тексты. Может также быть дополнением к «7».

«4». Наиболее массовый случай: сообщение, лишенное надъязыковых признаков текста, для культуры не существует и культурной функции не несет.

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

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

4.2.2. Другой случай расхождения — смещение и взаимозамена звеньев. Так, например, культурную функцию некоторого текста можно выполнить, только будучи другим текстом. В этой смещенной системе только низкие тексты (например, иронические) могут обслуживать «высокую» культурную функцию, только светское может выполнять сакральную функцию и т. д.

5.0. Возможность отделения функции от текста подводит нас к выводу о том, что описание культуры как некоторого набора текстов не всегда обеспечивает необходимую полноту. Так, например, не обнаружив в какой-либо культуре сакральных текстов и обнаружив в ней некоторые научные тексты (например, астрономические — календари), мы можем заключить, что изучаемое общество в своем наборе культурных функций не имело религиозной и имело научную. Однако более детальное рассмотрение вопроса может потребовать большей осторожности:

научные тексты могут использоваться коллективом или какой-либо его частью в функции религиозных. Так, например, некоторый единый текст, научный по своей природе, — скажем, новое сильнодействующее лекарство, — для одной части коллектива выступает в качестве научного, для другой — религиозного, а для третьей — магического текста, обслуживая три различные культурные функции. История науки знает много случаев, когда научные идеи, именно в силу мощности своего воздействия, становились тормозом науки, поскольку начинали обслуживать ненаучную функцию, превращаясь для части коллектива в религию. Одновременно такие тексты, как совет врача, эффективность которых определена степенью безусловного доверия, теряют действенность при «научном» (основанном на критической проверке) подходе пациента. Широко известно, что распространение медицинских знаний среди населения приносит в определенных условиях вред медицине, приписывая ненаучному тексту (собственное мнение больного) функцию научного.

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

1) описание субтекстовых сообщений;

2) описание культуры как системы текстов;

3) описание культуры как набора функций, обслуживаемых текстами.

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

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

Текст и полиглотизм культуры

В генетическом отношении культура строится на основе двух первичных языков. Один из них — естественный язык, используемый человеком в повседневном общении. Роль его во всех вторичных построениях культуры очевидна и не требует пояснений. Более того, в 1969 г. Эмиль Бенвенист в статье «Семиология языка», программно открывавшей первые номера международного журнала «Semiotica», писал: «Вся семиология нелингвистической системы должна пользоваться языком как переводчиком и может существовать только с помощью семиологии языка и в ней»[1]. На той же позиции стояли участники первой Летней школы в Кяэрику (1964), принявшие формулу Б. А. Успенского для всего комплекса сверхлингвистических семиотических систем — «вторичные моделирующие структуры».

Менее очевидна природа второго первичного языка. Речь идет о структурной модели пространства. Любая деятельность человека как homo sapiens'a связана с классификационными моделями пространства, его делением на «свое» и «чужое» и переводом разнообразных социальных, религиозных, политических, родственных и прочих связей на язык пространственных отношений. Разделение пространства на «культурное» и «некультурное» (хаотическое), пространство живых и пространство мертвых, сакральное и профаническое, безопасное и таящее угрозу и представление о том, что каждому пространству соответствуют его обитатели: боги, люди, нечистая сила или их социокультурные синонимы, — неотъемлемое свойство культуры. Однако этого еще недостаточно. Для того чтобы та или иная система оказалась способной выполнять широкие семиотические функции, она должна обладать механизмом удвоения (вернее, многократного мультиплицирования) объекта, который составляет ее значение. Мир естественного языка образует удвоение мира-объекта и сам может удваиваться в более сложно организованных словесных текстах и языках словесного искусства.

Античные легенды указывали на тень, отражение в воде и эхо как источники удвоения, сделавшегося истоком несловесных семиотических систем. Но можно указать на более универсальный их корень: все виды членения пространства образуют гомоморфные построения. Город (=поселение) противостоит тому, что находится за его стенами (лесу, степи, деревне, Природе, месту обитания врагов), как свое, закрытое, культурное и безопасное — чужому, открытому, некультурному. В этом отношении город — окультуренная часть универсума. Но в своей внутренней структуре он копирует весь универсум, имея свое «свое» и свое «чужое» пространство. Точно так же храм относится к городу как внутреннее к внешнему, но в своей имманентной структуре он опять-таки повторяет универсум. То же повторяется и во всех других строениях. Но каждое пространство имеет соответствующих обитателей, и, перемещаясь из одного в другое, человек как бы теряет полную идентичность самому себе, уподобляясь данному пространству. Оставаясь собой, он становится другим. Особенно это делается явным не в бытовой жидии

[1] *Benveniste E.* Semiologie de la langue (2) // Semiotica. 1969. Vol. 1. № 2. P. 130.

(хотя и там присутствует), а в ритуалах. Ритуальное пространство гомоморфно копирует универсум, и, входя в него, участник ритуала то становится (оставаясь собой) лесным духом, тотемом, мертвецом, покровительственным божеством, то вновь обретает человеческую сущность. Он отчуждается от себя, превращаясь в выражение, содержанием которого может быть он сам (ср. изображения умерших на саркофагах и «похоронных» портретах) или то или иное сверхъестественное существо. Благодаря членению пространства, мир удваивается в ритуале, так же, как он удваивается в слове. Следствием этого являются ритуальные изображения (маски, раскраска тела, танцы, надгробные изображения — саркофаги и т. п.) — истоки пластических искусств. Изображение тела возможно лишь после того, как само тело в тех или иных ситуациях начинает осознаваться как изображение себя. Без первичного членения пространства на сферы, требующие различного поведения, изобразительные искусства были бы невозможны.

Удвоение мира в слове и человека в пространстве образуют исходный семиотический дуализм.

Культура в соответствии с присущим ей типом памяти отбирает во всей этой массе сообщений то, что, с ее точки зрения, является «текстами», т. е. подлежит включению в коллективную память.

Следует, однако, обратить внимание на другую сторону вопроса:

текст, рассматриваемый в перспективе какой-либо одной лингвистической системы, представляет собой реализацию какого-то одного языка. Культура впринципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки (пение), слова и жеста (танец) в едином ритуальном тексте было отмечено академиком А. Н. Веселовским как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что, расставшись с «первобытной» эпохой, культура начинает создавать тексты моноязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра по строго однолинейным правилам, вызывает возражения. Даже если оставить в стороне указание на то, что на всем протяжении истории культуры тексты, синкретически сочетающие в едином действе все основные виды семиозиса, не исчезают, и не вспоминать ни литургии, ни карнавала, ни хепенинга, ни современных выступлений рок-ансамблей, ни празднеств эпохи Великой французской революции, ни других примеров синкретизма, то отступающих на периферию культуры, то занимающих в ней центральное положение, придется говорить, что зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры. Подлинно однолинейными будут лишь тексты на искусственных языках или же специально создаваемые учебные иллюстрации к тем или иным сборникам теоретических правил. Таковы, например, «Опыты» В. Брюсова.

Уже тот факт, что текст в своей синхронности может опираться разными своими частями на память различной временной глубины, делает его неоднородно зашифрованным. Так, большинство барочных храмов Центральной Европы сохраняют для зрителя свою готическую или даже романскую первооснову. Кафедральный собор в Сиракузах, перестроенный из античного храма в христианскую базилику, сохранил во внутренней конструкции ряды античных колонн в стиле **пестум**, к которым достроена романская алтарная часть, и все это объединено великолепным барочным фасадом. Получается единый, но многоголосый текст. В Палатинской капелле в Палермо, которую Мопассан назвал прекраснейшей в мире и самой удивительной ювелирно-религиозной драгоценностью, которую создавали мечты человека и искусство ремесленника, зала в построенном

норманнами в XII в. дворце украшена византийскими мозаиками и увенчана кедровым потолком типично арабского стиля.

Не только элементы, принадлежащие к различным историческим и этническим культурным традициям, но и постоянные внутритекстовые диалоги между жанрами и разнонаправленными структурными упорядоченностями образуют ту внутреннюю игру семиотических средств, которая, ярче всего проявляясь в художественных текстах, оказывается, по существу, свойством любого сложного текста. Именно это свойство делает текст смысловым генератором, а не только пассивным вместилищем извне заложенных в нем смыслов. Это позволяет видеть в тексте образование, заполняющее пустующее место между индивидуальным сознанием — смыслопорождающим семиотическим механизмом, базирующимся на функциональной асимметрии больших полушарий головного мозга, — и полиструктурцым устройством культуры как коллективного интеллекта.

Сказанное делает возможным внести некоторые коррективы в традиционное понятие текста. Исходным положением считается, что, поскольку текст всегда есть текст на каком-либо языке, то язык всегда дан — логически, а часто полагают, и хронологически -- до текста. Это убеждение долгое время определяло направленность интересов лингвистов. Текст рассматривался как материал, в котором манифестируются законы языка, как в некотором роде руда, из которой лингвист выплавляет структуру языка. Подобное представление хорошо объясняло коммуникативную функцию языка, ту функцию, которая лежит на поверхности и легко схватывается наиболее простыми методами анализа. Поэтому она долгое время представлялась основной, а для некоторых лингвистов — единственной функцией языка. С точки зрения этой функции, «работа» языка заключается в передаче получателю именно того сообщения, которое передал отправитель. Всякое изменение в тексте сообщения есть искажение, «шум» — результат плохой работы системы. Если стоять на этой позиции, то придется признать, что оптимальной языковой структурой являются искусственные языки и метаязыки, ибо только они гарантируют безусловную сохранность исходного смысла. Именно такое представление являлось — скорее психологической, чем научной — базой распространенного в 1960-е гг. снисходительного отношения к языкам поэзии (и искусства вообще) как «неэффективным» и неэкономно устроенным. При этом забывалось, что крупнейшие лингвисты, как, например, Р. О. Якобсон, еще в 1930-е гг. прозорливо подчеркивали, что область поэтического языка есть сфера выявления важнейших закономерностей лингвистики в целом.

Можно выделить еще одну функцию семиотических систем и, соответственно, текстов. Кроме коммуникативной функции, текст выполняет и смыслообразующую, выступая в данном случае не в качестве пассивной упаковки заранее данного смысла, а как генератор смыслов. С этим связаны хорошо известные историкам культуры реальные факты, когда не язык предшествует тексту, а текст предшествует языку. Во-первых, сюда следует включить весьма широкий круг явлений, относящихся к фрагментам дошедших до нас архаических культур. Случаи, когда археология располагает предметом (=текстом), функция которого нам неизвестна, равно как и свойственный ему культурный контекст, достаточно распространены. Обладая уже текстом (словесным, скульптурным, архитектурным), мы оказываемся перед задачей реконструкции кода по тексту. Реконструируя гипотетический код, мы обращаемся к реальному тексту (или ему подобным), проверяя на них достоверность реконструкции.

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

В протекающем подобным образом процессе дешифровки мы имеем, во-первых, лишь частичное и относительное соответствие языка тексту. Во-вторых, сам текст, будучи семиотически неоднородным, вступает в игру с дешифрующими его кодами и оказывает на них деформирующее воздействие. В результате в процессе продвижения текста от адресанта к адресату происходит сдвиг смысла и его приращение. Поэтому данную функцию можно назвать творческой. Если в первом случае всякое изменение смысла в процессе передачи есть ошибка и искажение, то во втором оно превращается в механизм порождения новых смыслов. Так, Э. Т. А. Гофман, причудливо соединив два разнородных текста: записки кота Мурра и жизнеописание капельмейстера Иоганнеса Крейслера, превратил еще и опечатки в комический прием, добавив в предисловии:

«Разве не правда, что порой авторы обязаны экстравагантностью своего стиля благосклонным наборщикам, которые споспешествуют вдохновенному приливу идей своими так называемыми опечатками»[2]. А Гоголь реальные опечатки в первом издании «Вечеров на хуторе близ Диканьки» превратил в небольшое комическое эссе[3]. Можно было бы вспомнить письмо городничего в «Ревизоре», написанное на трактирном счете Хлестакова: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек...»[4] или телеграмму в «Душечке» Чехова («хохороны» вместо «похороны»). Но в «Анне Карениной» описан случай, когда «шум» порождает новый — не комический, а серьезный — смысл: пятно, поставленное детьми на бумагу, помогает художнику найти не дававшееся ему положение фигуры. Столкновение разных типов кодирования — основной прием иронии в «Евгении Онегине», а Ахматова говорит о «чужом слове», которое «проступает» потому, что «я на твоем пишу черновике». Все случаи оключения в текст «чужого слова», рассмотренные М. М. Бахтиным и вслед за ним неоднократно подвергавшиеся изучению, относятся к столкновению различно закодированных субтекстов и к смыслообразовательным процессам на границе смены кодов.

Таким образом, с точки зрения первой функции, естественно представлять себе текст как манифестацию одного языка. В этом случае он гомоструктурен и гомогенен. С точки зрения второй функции, текст гетерогенен и гетероструктурен, он есть манифестация одновременно нескольких языков. Сложные диалогические и игровые соотношения между разнообразными подструктурами текста, образующими его внутренний полиглотизм, являются механизмами смыслообразования.

[2] *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана; Житейские воззрения кота Мурра; Дневники. М., 1972. С. 100.

[3] *Гоголь Н. В. Поли.* собр. соч.: В 14 т. М., 1940, Т. 1. С. 317. [4] Там же. М., 1951. Т, 4. С. 42.

Можно представить себе семиотическую ось, на одном конце которой располагаются искусственные языки, метаязыки и все механизмы, обеспечивающие однозначность понимания, в центре — естественные языки, а на другом конце — полиструктурные системы типа языков поэзии (и искусства вообще). Реальные тексты перемещаются по этой оси в зависимости от их структурной доминанты. При этом читательское восприятие может сдвигать текст в ту или иную сторону, перемещая доминанту.

Третья функция текста связана с памятью культуры. В этом аспекте тексты образуют свернутые мнемонические программы. Способность отдельных текстов, доходящих до нас из глубины темного культурного прошлого, реконструировать целые пласты культуры, восстанавливать память, наглядно демонстрируется всей историей культуры человечества. Не только метафорически можно было бы сопоставить тексты с семенами растений, способными хранить и воспроизводить память о предшествующих структурах. В этом смысле тексты тяготеют к символизации и превращаются в целостные символы. Символы получают высокую автономию от своего культурного контекста и функционируют не только в синхронном срезе культуры, но и в ее диахронных вертикалях (ср. значение античной и христианской символики для всех срезов европейской культуры). В этом случае отдельный символ выступает как изолированный текст, свободно перемещающийся в хронологическом поле культуры и каждый раз сложно коррелирующий с ее синхронными срезами.

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

Однако рассмотрение текста как генератора смыслов, звена в иерархической цепочке «индивидуальное сознание — текст — культура» может вызвать вопросы. Очевидно, что текст сам по себе ничего генерировать не может — он,должен вступить в отношения с аудиторией, для того чтобы реализовались его генеративные возможности. Само по себе это не должно изумлять: любая динамическая генерирующая система не может работать в условиях изоляции от внешних потоков информации. Что же это означает применительно к тексту (=культуре)? Чтобы осуществить генерирующую смысловую активность, текст должен быть погружен в семиосферу. А это означает парадоксальную ситуацию:

он должен получить «на входе» контакт с другим (другими) текстом (текстами). Аналогичным образом можно было бы сказать, что контакт с другой культурой играет роль «пускового механизма», запускающего генеративные процессы. Память человека, вступающего в контакт с текстом, можно рассматривать как сложный текст, контакт с которым приводит к творческим изменениям в информационной цепи.

Парадоксальное утверждение, что тексту должен предшествовать текст (культуре — культура), находит параллель в автокаталитических реакциях (см. раздел «Вместо заключения» в настоящей книге), в которых результат реакции должен стимулировать ее начало.

Знаменитый вопрос Простаковой: «Портной учился у другого, другой у третьего, да перво-ет портной у кого учился?»[5] — в научной постановке теряет свой смысл, ибо само понятие «портной» есть результат длитель-

[5] *Фонвизин Ц. И.* Собр. соч.: В 2 т. М ; Л., 1959. Т. 1. С. 108.

ной истории швейного искусства. Можно было бы вспомнить, как решался аналогичный вопрос В. И. Вернадским применительно к происхождению жизни: «Надо искать не следов начала жизни на нашей планете, но материально-энергетических условий проявления планетарной жизни»[6]. Вообще, вопрос о «первом портном», по сути дела, принадлежит мифологии и в рамках науки не решается. Известные случаи воспитания клинически здоровых детей в полной изоляции от внешних текстов (например, в обществе исключительно животных) приводят к тому, что здоровый механизм сознания оказывается не включенным.

Таким образом, минимально работающий текстовый генератор — это не изолированный текст, а текст в контексте, текст во взаимодействии с другими текстами и с семиотической средой.

[6] *Вернадский В. И* Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М., 1965. С. 344.

Текст в тексте

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

В нашу задачу не входит обосновать какое-либо из существующих или предложить новое понимание этого термина. В аспекте настоящего исследования более существенно попытаться определить его отношение к некоторым другим базовым понятиям, в частности, к понятию языка. Здесь можно выделить два подхода. Первый: язык мыслится как некоторая первичная сущность, которая получает материальное инобытие, овеществляясь в тексте[1]. При всем разнообразии аспектов и подходов здесь выделяется общая презумпция: язык предшествует тексту, текст порождается языком. Даже в тех случаях, когда подчеркивается, что именно текст составляет данную лингвисту реальность и что любое изучение языка отправляется от текста, речь идет об эвристической, а не онтологической последовательности: поскольку в само понятие текста включена осмысленность, текст по своей природе подразумевает определенную закодированность. Следовательно, наличие кода полагается как нечто предшествующее.

С этой презумпцией связано представление о языке как замкнутой системе, которая способна порождать бесконечно умножающееся открытое множество текстов. Таково, например, определение Ельмслевом текста как всего, что было, есть и будет сказано на данном языке. Из этого вытекает, что язык мыслится как панхронная и замкнутая система[2], а текст — как постоянно наращиваемая по временной оси.

Второй подход наиболее употребителен в литературоведческих работах или культурологических исследованиях, посвященных общей типологии текстов[3]. Здесь сказывается то, что, в отличие от лингвистов,

[1] Ср. определение М. А. К. Хэллидея: «Текст» — это язык в действии» (*Новое* в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. С. 142); если в формуле Хэллидея выделяется оппозиция «потенциальная возможность — динамическая реализация», то П. Хартман и З. Шмидт подчеркивают противопоставление «идеальная структура — материально воплощенная конструкция». Ср. формулу П. Хартмана: «Язык становится видимым в форме текста» (Там же. С. 97). Развернутый анализ понятия «текст» в современной лингвистике текста см. в статье Т. М. Николаевой и составленном ею «Кратком словаре теории лингвистики текста» (Там же. С. 18 и след., 471-472).

[2] Ср., однако, мнение И. Вахека о неполной замкнутости языка: *Vachek J.* Vyzqam historickeho studia jazyku pro vedecky vyklad soucasnych jazykuse zvlastnim zfeteiem k materialu anglickemu // VPSI, 1958. С 63.

[3] Обе тенденции — изучать текст как реализацию системы и как ее разрушение — обнаружились еще в трудах формальной школы.

литературоведы изучают обычно не «ein Text», а «der Text». Стремление сблизить текст как лингвистический и литературоведческий объект исследования определило на начальном этапе изучения тот подход, о котором писал И. И. Ревзин: «Если же речь идет об анализе произведения в целом, то структурные методы оказываются особенно эффективными при изучении либо таких сравнительно простых и повторяющихся «малых форм», как частушки, загадки, былины, сказки, мифы, либо такой массовой продукции, как детективы[4], бульварные романы, романы-памфлеты и т. п., но тогда уже речь не идет о художественном произведении в подлинном смысле слова»[5]. Однако исследования художественного произведения «в подлинном смысле слова», равно как и других наиболее сложных форм культурной жизни, диктовались слишком многими и важными научными соображениями, чтобы от них можно было бы отказаться. А такое исследование требовало другого подхода к тексту[6].

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

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

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

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

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

его устройство, хотя и мыслится как закрытое на отдельных уровнях, в целом имеет принципиально открытый характер. Таким образом, и в этом отношении текст и язык переставлены. Текст дается коллективу раньше, чем язык, и язык «вычисляется» из текста.

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

В общей системе культуры тексты выполняют по крайней мере две основные функции: адекватную передачу значений и порождение новых смыслов. Первая функция выполняется наилучшим образом при наиболее полном совпадении кодов говорящего и слушающего и, следовательно, при максимальной однозначности текста. Идеальным предельным механизмом для такой операции будет искусственный язык и текст на искусственном языке. Тяготение к стандартизации, порождающее искусственные языки, и стремление к самоописанию, создающее метаязыковые конструкции, не являются внешними по отношению к языковому и культурному механизму. Ни одна культура не может функционировать без метатекстов и текстов на искусственных языках. Поскольку именно эта сторона текста наиболее легко моделируется с помощью имеющихся в нашем распоряжении средств, этот аспект текста оказался наиболее заметным. Он сделался объектом изучения, порою отождествляясь с текстом как таковым и заслоняя другие аспекты.

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

Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения[7], а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически построенное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования — в процессе текстообразования или при исследовательском метаописании — каждый знак текста-кода может представать перед нами в виде парадигмы. Однако «для себя», с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделенное не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- или поли-валентный, распадающийся то на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдателя, «для себя» он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделенный всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде

[7] До тех пор, пока они не сделались объектом научной реконструкции.

не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и невыявленный текстовый объект[8].

К объектам этого типа относится «петербургский текст», выявленный В, Н. Топоровым на материале произведений Достоевского[9]. Наблюдения над текстами Достоевского убедили исследователя, что один из пластов творческого сознания автора «Преступления и наказания» отличается глубоким архаизмом и непосредственно соприкасается с мифологической традицией. В. Н. Топоров показывает существование в художественном сознании Достоевского определенного устойчивого текста, который в многочисленных вариациях проявляется в его произведениях и может быть реконструирован исследователем. Связь с архаическими схемами, а также и то, что в основе лежат произведения одного автора, обеспечивают для выделенных В. Н. Топоровым элементов необходимую отнесенность к одному уровню и единому тексту.

Вторая функция текста — порождение новых смыслов. В этом аспекте текст перестает быть пассивным звеном передачи некоторой константной информации между входом (отправитель) и выходом (получатель). Если в первом случае разница между сообщением на входе и на выходе информационной цепи возможна лишь в результате помех в канале связи и должна быть отнесена за счет технических несовершенств системы, то во втором она составляет самое сущность работы текста как «мыслящего устройства». То, что с первой точки зрения — дефект, со второй — норма, и наоборот. Естественно, что механизм текста должен быть организован п этом случае иначе.

Основным структурным признаком текста в этой второй функции является его внутренняя неоднородность. Текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение. Он предстает перед нами не как манифестация какого-либо одного языка—для его образования требуются как минимум два языка. Ни один текст этого рода не может быть адекватно описан в перспективе одною-единстаенного языка. Мы можем сталкиваться со сплошным ззкоднрованием двойным кодом, причем в разной читательской перспективе просматривается то одна, то другая организация, или с сочетанием общей закодированности некоторым доминирующим кодом и локальных кодировок второй, третьей и прочих степеней. При этом некоторая фоновая кодировка, имеющая бессознательный характер и, следовательно, обычно незаметная, вводится в сферу структурного сознания и приобретает осознанную значимость (ср. толстовский пример с чистотой воды, которая делается заметной от соринок и щепочек, попавших в стакан: соринки — добавочные текстовые включения, которые выводят основной фоновый код — «чистоту» — из сферы структурно-неосознан-

[8] Мы называем этот объект текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и гр.

[9] См.: *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973

ного). Возникающая при этом в тексте смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придает тексту большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации — не только в развертывании, но и в значительной мере во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культуры как работающей семиотической системы. Текст этого типа всегда богаче любого отдельного языка и не может быть из него автоматически вычислен. Текст — семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки.

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

Прагматический Аспект

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

В действительности же прагматический аспект — это аспект р а б о т ы текста, поскольку механизм работы текста подразумевает какое-то введение в неге чего-либо извне. Будет ли это «извне» — другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность. Поэтому процесс трансформации текста а читательском (или исследовательском) сознании, равно как и трансформации читательского сознания, введенного в текст (по сути, мы имеем два текста в отношении «инкорпорированные — обрамляющие», см об этом ниже), — не искажение объективной структуры, от которого следует устраниться, а раскрытие сущности механизма в процессе его работы.

Прагматические отношения — отношения между текстом и человеком Оба образования отличаются такой степенью сложности, что всегда наличествует возможность активизации того или иного аспекта структуры текста и превращения в процессе прагматического функционирования ядерных структур в периферийные, а периферийных — в ядерные. Так, например, поэзию, относящуюся к эпохе, характеризующейся развитым чувством индивидуальности, и ориентированную на оригинальность как высшую характеристику художественной ценности, рассматривает читатель, ориентированный на восприятие мифологических текстов. Он

видит не панораму текстов, из которых каждый отмечен «лица необщим выраженьем» (Баратынский), а некоторый общий текст, повторяемый в ряде вариаций. При этом происходит акцентация таких параметров, которые самими современниками не воспринимались как значимые, поскольку были автоматическими или бессознательными, а то, что отмечалось современниками в первую очередь, снимается. Разнородные тексты рассматриваются как однородные. Противоположный процесс происходит, когда современный читатель находит «полифонизм» в текстах эпох, не знавших художественно-осознанного функционирования этой категории, но естественно включавших элементы языковой неоднородности, которая в определенных условиях может быть прочитана подобным образом.

Было бы упрощением видеть в этих трактовках просто «искажения» (при таком подходе вековая история интерпретаций крупнейших памятников мировой культуры предстает как цепь заблуждений и ошибочных истолкований, на смену которым тот или иной критик или читатель предлагает новое, долженствующее, наконец, установить истину в последней инстанции). Переформулировка основ структуры текста свидетельствует, что он вступил во взаимодействие с неоднородным ему сознанием и в ходе генерирования новых смыслов перестроил свою имманентную структуру. Возможности таких перестроек конечны, и это полагает предел жизни того или иного текста в веках, а также проводит черту между перестройкой памятника в процессе изменения культурного контекста и произвольным навязыванием ему смыслов, для выражения которых он не имеет средств. Прагматические связи могут актуализовывать периферийные или автоматические структуры, но не способны вносить в текст принципиально отсутствующие в нем коды. Однако разрушение текстов и превращение их в материал создания новых текстов вторичного типа — от постройки средневековых зданий из разрушенных античных до создания современных пьес «по мотивам» Шекспира — тоже часть процесса культуры.

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

вторжения в культуру, рассматриваемую как большой текст, приводят не только к адаптации внешних сообщений и введению их в память культуры, но и служат стимулами ее саморазвития, дающего непредсказуемые результаты.

Мы можем привести два примера такого процесса.

Исправность интеллектуального аппарата ребенка на ранней стадии его развития еще не обеспечивает нормального функционирования сознания:

ему необходимы контакты, в ходе которых он получает извне тексты, играющие роль стимуляторов его собственного умственного саморазвития. Другой пример связан с так называемым «ускоренным развитием» (Г. Гачев) культуры. Хорошо стабилизированные архаические культуры могут исключительно длительное время пребывать в состоянии циклической замкнутости и сбалансированной неподвижности. Вторжение в их сферу внешних текстов приводит в движение механизмы саморазвития. Чем сильнее разрыв и чем, следовательно, труднее дешифруются вторгшиеся тексты средствами кодов «материнского» текстового кряжа, тем динамичнее оказывается состояние, в которое приводится культура в целом. Сопоставительное изучение разных случаев подобных «культурных взрывов», с которыми мы встречаемся в истории мировой цивилизации, убеждает в упрощенности выдвинутой Вольтером («Опыт о нравах и духе народов») и Кондорсе («Набросок исторической картины прогресса человеческого разума») и развитой Гегелем концепции единства пути мирового Разума. С точки зрения просветительной культурософии, все разнообразие мировых культур может быть сведено или к различию в этапах становления единого Мирового Эталона культуры, или к «заблуждениям», уводящим ум человека в дебри. В свете такой концепции кажется естественным отношение «передовых» культур к «отсталым» как неполноценным и стремление «отсталых» культур догнать «передовые» и раствориться в них. В такой перспективе «ускоренное развитие» связывается с уменьшением разнообразия широкого контекста мировой цивилизации и, следовательно, с падением ее информативности как единого Текста, т. е. с информационной деградацией. Однако такая гипотеза не подтверждается и эмпирическим материалом: в ходе «культурных взпывов» в истории мировой цивилизации не происходит ее нивелировки — имеют место прямо противоположные процессы.

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

взрыв, который нарушил младенческую и старческую статику обоих миров и привел их в состояние динамизма.

Выше мы подчеркнули типологическое различие между текстами, онтологически ориентированными на отождествление всего множества текстов с некоторым Текстом, и такими, в которых проблема кодового разнообразия переносится внутрь границ текста и расслоение Текста на тексты превращается во внутренний закон. Однако эту же проблему можно рассмотреть и в прагматическом аспекте. В любой сколь-либо детально нам известной цивилизации мы сталкиваемся с текстами очень высокой сложности. В этих условиях особую роль начинает играть прагматическая установка аудитории, которая может активизировать в одном и том же тексте «пропповский» или «бахтинский» аспект.

Вопрос этот тесно связан с проблемой отношения текста к культурному контексту. Культура — не беспорядочное накопление текстов, а сложная, иерархически организованная, работающая система. Однако сложность ее относительно оси «однородность/неоднородность» такова, что всякий текст неизбежно предстает как минимум в двух перспективах, как включенный в два типа контекстов. С одной точки зрения, он выступит как однородный с другими текстами, с другой — как выпадающий из ряда, «странный» и «непонятный». В первом случае он будет располагаться на синтагматической, во втором — на риторической оси. Соположение текста с семиотически неоднородным ему рядом порождает риторический эффект. Смыслообразующие процессы протекают как за счет взаимодействия между семиотически разнородными и находящимися в отношении взаимной непереводимости пластами текста, так и в результате сложных смысловых конфликтов между текстом и инородным для него контекстом. В такой же мере, в какой художественный текст тяготеет к полиглотизму, художественный (и культурный вообще) контекст не может быть моноязычным. Сложная многофакторность и полиструктурность любого культурного контекста приводит к тому, что составляющие его тексты могут просматриваться как на синтагматической, так и на риторической осях. Именно этот второй тип соположений выводит семиотическую структуру из области бессознательных механизмов в сферу осознанного семиотического творчества. Проблема разнообразных соположений разнородных текстов, столь остро поставленная в искусстве и культуре XX в.[10], по сути принадлежит к весьма древним. Именно она лежит в основе круга вопросов, связанных с темой «текст в тексте». Обострившийся в современной науке интерес к неориторике лежит в том же плане.

*

«Текст в тексте» — это специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста. Переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла. Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних,

[10] Ср. работы М. Дрозды, посвященные проблемам европейского авангарда.

отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая ее в единую композицию с фигурой). Игровой момент обостряется не только тем, что эти элементы в одной перспективе оказываются включенными в текст, а в другой — выключенными из него, но и тем, что в обоих случаях мера условности их иная, чем та, которая присуща основному тексту: когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают с пьедестала или в живописи вылезают из рам, этим подчеркивается, а не стирается тот факт, что одни из них принадлежат вещественной, а другие — художественной реальности. Та же самая игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала.

Игра на противопоставлении «реального/условного» свойственна любой ситуации «текст в тексте». Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами — не только «текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете»: пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы, Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй[11]. Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищая «8 1/2» Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены.

Удвоение — наиболее простой вид выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции. Не случайно именно с удвоением связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т. п. Среди средств создания в изобразительном искусстве локальных субтекстов с удвоенной структурой существенное место занимает мотив зеркала в живописи и кинематографе.

Мотив зеркала широко встречается в самых различных произведениях («Венера и Амур» Веласкеса, «Портрет банкира Арнольфини с женой»

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

Ван Эйка и т. д.). Однако мы сразу сталкиваемся с тем, что удвоение с помощью зеркала никогда не есть простое повторение: меняется ось «правое-левое» или, что еще чаще, к плоскости полотна или экрана прибавляется перпендикулярная к нему ось, создающая глубину или добавляющая вне плоскости лежащую точку зрения. Так, на картине Веласкеса к точке зрения зрителей, которые видят Венеру со спины, прибавляется точка зрения из глубины зеркала — лицо Венеры. На портрете Ван Эйка эффект еще более усложнен: висящее в глубине картины на стене зеркало отражает со спины фигуры Арнольфини с женой (на полотне они повернуты en face) и входящих со стороны зрителей гостей, которых они встречают. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд, перпендикулярный полотну (навстречу взгляду зрителей) и выходящий за пределы собственного пространства картины. Фактически такую же роль играло зеркало в интерьере барокко, раздвигая собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности (отражение зеркала в зеркале), удвоения художественного пространства путем отражения картин в зеркалах[12] или взламывания границы «внутреннее/внешнее» путем отражения в зеркалах окон.

Однако зеркало может играть и другую роль: удваивая, оно искажает и этим обнажает то, что изображение, кажущееся «естественным», — проекция, несущая в себе определенный язык моделирования. Так, на портрете Ван Эйка зеркало выпуклое (ср. портрет Ганса Бургкмайра с женой кисти Лукаса Фуртнагеля, где женщина держит выпуклое зеркало почти под прямым углом к плоскости полотна, что дает резкое искажение отражений) — фигуры даны не только спереди и сзади, но и в проекции на плоскую и сферическую поверхность. В «Страсти» Висконти фигура героини, нарочито бесстрастная и застывшая, противостоит ее динамическому отражению в зеркале. Ср. также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» Ж.-А. Клузо или разбитое зеркало в «День начинается» Карне. С этим можно было бы сопоставить обширную литературную мифологию отражений в зеркале и Зазеркалья, уходящую корнями в архаические представления о зеркале как окне в потусторонний мир.

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

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст притворяется самой реальностью, прикидывается

[12] Ср. у Державина:

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

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

имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира; с другой стороны, он постоянно напоминает, что он — чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: «Над вымыслом слезами обольюсь». Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного, и его безусловную подлинность. В функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы — тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров (ср. «Зеркало» А. Тарковского) или тот же прием, использованный Пушкиным, который «вклеил» в «Дубровского» обширное подлинное судебное дело XVIII в., изменив лишь собственные имена. Более сложны случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей и, вопреки этому, в риторическом целом текста именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности.

Рассмотрим с этой точки зрения роман «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Роман построен как переплетение двух самостоятельных текстов: один повествует о событиях, развертывающихся в Москве, современной автору, другой — в древнем Ершалаиме. Московский текст обладает признаками «реальности»: он имеет бытовой характер, перегружен правдоподобными, знакомыми читателю деталями и предстает как прямое продолжение знакомой читателю современности. В романе он представлен как некоторый первичный текст нейтрального уровня. В отличие от него, повествование о Ершалаиме все время имеет характер «текста в тексте». Если первый текст — создание Булгакова, то второй создают герои романа. Ирреальность второго текста подчеркивается тем, что ему предшествует метатекстовое обсуждение того, как его следует писать; ср.: Иисуса «на самом деле никогда не было в живых. Вот на это-то и нужно сделать главный упор»[13] Таким образом, если относительно первого субтекста нас хотят уверить, что он имеет реальные денотаты, то относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет. Это достигается и постоянным подчеркиванием текстовой природы глав об Ершалаиме (сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера), и тем, что московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские — как рассказ, который слушают или читают. Ершаланмские главы неизменно вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу: «Заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...» (конец 1-й — начало 2-й главы — *Ю. Л.*). «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой (...) вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (с. 435). Глава «Казнь» вводится как сон Ивана[14]: «...и ему стало сниться,

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

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

что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» (конец 15-й — начало 16-й главы. — *Ю. Л.*). «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением» (с. 587—588). Дальше текст об Ершалаиме вводится как сочинение Мастера: «...хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листами тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова: — Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» (конец 24-й — начало 25-й главы. — *Ю. Л.*). «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город» (с. 714).

Однако, как только эта инерция распределения реального — нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами. Во-первых, московский мир («реальный») наполняется самыми фантастическими событиями, в то время как «выдуманный» мир романа Мастера подчинен строгим законам бытового правдоподобия. На уровне сцепления элементов сюжета распределение «реального» и «ирреального» прямо противоположно. Кроме того, элементы метатекстового повествования вводятся и в «московскую» линию (правда, весьма редко), создавая схему: автор рассказывает о своих героях — его герои рассказывают историю Иешуа и Пилата: «За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви?» (с. 632).

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

Существенным и весьма традиционным средством риторического совмещения разным путем закодированных текстов является композиционная рамка. «Нормальное» (т. е. нейтральное) построение основано, в частности, на том, что обрамление текста (рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в ее конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова «итак, слушайте» при устном рассказе и т. п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов в начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. Более усложненным является случай, когда текст и обрамление переплетаются[15], так что каждая часть является в определенном отношении и обрамляющим, и обрамленным текстом.

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

[15] О фигурах переплетения см.: *Шубников А. В., К.опцик. В. А.* Симметрия в науке и искусстве. М., 1972. С. 17—18.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования всего текста сплошь. Нам приходилось отмечать случаи, когда театр кодировал жизненное поведение людей, превращая его в «историческое», а «историческое» поведение рассматривалось как естественный сюжет для живописи[16]. И в данном случае риторико-семиотический момент наиболее подчеркнут, когда сближаются далекие и взаимно непереводимые коды. Так, Висконти в «Страсти» (фильме, снятом в 1950-е гг., в разгар торжества неореализма, после того как сам режиссер поставил «Земля дрожит») демонстративно пропустил фильм через оперный код. На фоне такой общей кодовой двуплановости он дает кадры, в которых живой актер (Франц) монтируется с ренессансной фреской.

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

[16] См. статью «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» в настоящей книге; см. также: *Fran.ca.stel P.* La realite figurative / Ed. Gonthier. Paris, 1965. P. 211—238.

Текст и структура аудитории

Представление о том, что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться, не является новым. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройки платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... 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.

Значительно более интересным представляется обратить внимание на конкретные механизмы взаимоотношений текста и его адресата. Очевидно, что при несовпадении кодов адресанта и адресата (а совпадение их возможно лишь как теоретическое допущение, никогда не реализуемое при практическом общении в абсолютной полноте) текст сообщения деформируется в процессе дешифровки его получателем. Однако в данном случае нам хотелось бы обратить внимание на другую сторону этого процесса — на то, как сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть *образом аудитории,* и что этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот Последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива.

Таким образом, между текстом и аудиторией складывается отношение, которое характеризуется не пассивным восприятием, а имеет природу диалога. Диалогическая речь отличается не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата'. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым. В этом отношении можно сказать, что любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти (структуру памяти и характер ее заполнения).

С этой точки зрения можно выделить два типа речевой деятельности. Одна обращена к абстрактному адресату, объем памяти которого реконструируется передающим сообщение как свойственный любому носителю данного языка. Другая обращена к конкретному собеседнику, которого говорящий видит, с которым пишущий лично знаком и объем индивидуальной памяти которого адресанту прекрасно известен. Противо-

[1] См.: *Ревзина О. Г., Ревзин И. И.* Семиотический эксперимент на сцене: (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Груды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. С. 240 и след. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284).

поставление двух видов речевой деятельности не следует отождествлять с антитезой «письменная форма речи <—> устная форма речи»[2]. Такое отождествление приводит, например, И. Вахека к представлению об однотипности отношений «фонема/графема» и «устное сообщение/ письменное сообщение». С этой позиции Вахек вступает в полемику с Соссюром, указывая на противоречие между положением о независимости языковых фактов от материальной субстанции их выражения («если знаки и их соотношения представляют единственную ценность, они должны получать единообразное выражение в любом материале, в том числе, следовательно, и в письменных, соответственно буквенных знаках») и отчетливым структурным различием в природе письменных и устных сообщений («в противовес этому следует указать на то обстоятельство, что письменные высказывания — по крайней мере у культурных языковых коллективов — обнаруживают известную независимость по отношению к устным...»)[3]. Природу этой последней автономии Й. Вахек объясняет так: «Задача устного высказывания состоит в том, чтобы как можно более непосредственно реагировать на тот или иной факт; письменное же высказывание фиксирует определенное отношение к той или иной ситуации на возможно более длительный срок»[4].

Однако графема и текст (письменный или печатный) — явления принципиально различные. Первая принадлежит языковому коду и действительно безразлична к природе материального воплощения. Второй является функционально специфическим сообщением. Можно показать, что свойства, отличающие письменное сообщение от устного, определяются не столько техникой экспликации, сколько отношением к функциональному противопоставлению: «официальное <—> интимное». Свойство это определяется не материальной данностью выражения текста, а отношением его к противопоставленным по функции текстам. Такими противопоставлениями могут быть: «устное **<—>** письменное», «ненапечатанное <—> напечатанное», «заявленное ex cathedra **<—>** доверительное сообщение». Все эти противопоставления могут быть сведены к оппозиции «официальное = авторитетное <—> неофициальное = неавторитетное». Показательно, что при сопоставлении оппозиций: «устное <—> письменное (рукописное)» и «письменное (рукописное) <—> печатное», рукописное в одном случае выступает как функционально равное печатному, а в другом — устному.

Представляется, однако, уместным указать на зависимость в выборе этих функциональных групп от характера адресата, конструируемого самим текстом. Общение с собеседником возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако в этом отношении существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к любому адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для любого говорящего на данном языке. Он лишен индивидуального, абстрактен и включает в себя лишь некоторый несократимый минимум. Естественно, что чем беднее память,

[2] См.: *Вахек* Я. К проблеме письменного языка // Пражский лингвистический кружок. М., 1967; *Он же.* Письменный язык и печатный язык. (Там же); *Бодуэн де Куртенэ И. А.* Об отношении русского письма к русскому языку. Спб., 1912.

[3] *Вахек И.* К проблеме письменного языка. С. 527.

[4] Там же. С. 528.

тем подробнее, распространеннее должно быть сообщение, тем недопустимее эллипсисы и умолчания. Официальный текст конструирует абстрактного собеседника, носителя только лишь общей памяти, лишенного личного и индивидуального опыта. Такой текст может быть обращен ко всем и каждому. Он отличается подробностью разъяснений, отсутствием подразумеваний, сокращений и намеков и приближенностью к нормативной правильности.

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, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намека. Будут развиваться 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[5]. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то «к языку для других», то к «языку для себя» — одной из двух скрытых в естественном языке противоположных структурных потенций. Владея некоторым, относительно неполным, набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на «свою» или на «чужую» аудиторию. Реконструируя характер «общей памяти», необходимой для его понимания, мы получаем «образ аудитории», скрытый в тексте. Из этого следует, что текст содержит в себе свернутую систему всех звеньев коммуникативной цепи, и, подобно тому как мы извлекаем из него позицию автора, мы можем реконструировать на его основании и идеального читателя. Текст, даже взятый изолированно (но, разумеется, при наличии определенных сведений относительно структуры создавшей его культуры), — важнейший источник суждений относительно его собственных прагматических связей.

Своеобразно усложняется и приобретает особенное значение этот вопрос в отношении к художественным текстам.

В художественном тексте ориентация на некоторый тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения.

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

В иерархии жанров поэзии XVIII в. определяющим было представление о том, что, чем более ценной является поэзия, к тем более абстрактному

[5] Отождествление общепонятного, адресованного всем и каждому сообщения с официальным и авторитетным присуще лишь определенной культурной ориентации. В культурах, высшие ценностные характеристики в которых получают тексты, предназначенные для общения с Богом (исходящие от Бога или обращенные к нему), представление о беспредельности памяти одного из участников коммуникации может превращать текст в полностью эзотерический. Третье лицо, вовлеченное в такой коммуникативный акт, ценит в сообщении именно его непонятность — знак своей допущенности в некоторые тайные сферы. Здесь непонятность тождественна авторитетности.

адресату она обращается. Лицо, к которому обращено стихотворение, конструируется как носитель предельно абстрактной — общекультурной и общенациональной — памяти[6]. Даже если речь идет о вполне реальном и лично поэту известном адресате, престижная оценка текста как поэтического требует обращаться к нему так, словно адресат и автор располагают общей памятью лишь как члены единого государственного коллектива и носители одного языка. Конкретный адресат повышается по шкале ценностей, превращаясь в «одного из всех». Так, например, В. Майков начинает стихотворение, обращенное к графу З. Г. Чернышеву:

О ты, случаями 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[7].

Предполагается, что факты биографии Чернышева не содержатся в памяти Чернышева (поскольку их нет в памяти других читателей), и в стихотворении, обращенном к нему самому, поэт должен напомнить и объяснить, кто же такой Чернышев. Опустить известные и автору, и адресату .сведения невозможно, так как это переключило бы торжественное послание в престижно более низкий ряд нехудожественного текста, обращённого к реальному лицу. Не менее характерны случаи сокращений в аналогичных текстах. Когда Державин составил для гробницы Суворова лапидарную надпись «Здесь лежит Суворов»[8], он исходил из того, что все сведения, которые могли бы, согласно ритуалу, быть начертаны на надгробии, вписаны в общую память истории государства и могут быть опущены.

Противоположным полюсом является структурирование аудитории, осуществляемое текстами Пушкина. Пушкин сознательно опускает как известное или заменяет намеком в печатном тексте, обращенном к любому читателю, то, что заведомо было известно лишь очень небольшому кругу избранных друзей. Так, например, в отрывке «Женщины» из первоначального варианта IV главы «Евгения Онегина», опубликованном в «Московском вестнике» (1827. Ч. 5. №20. С. 365—367), содержатся строки:

Словами вещего поэта
Сказать и мне позволено:
Темира, Дафна и Лилета —
Как сон, забыты мной давно[9].

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»:

[6] При этом речь идет не о реальной памяти общенационального коллектива а о реконструируемой на основании теорий XVIII в. идеальной общей памяти идеального национального целого.

[7] *Майков В. И.* Избр. произведения. М.; Л., 1966. С. 276.

[8] *Державин Г. Р.* Стихотворения. [Л.], 1947. С. 202.

[9] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937. Т. 6. С. 647.

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон забыты мной
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачной мой[10].

Однако не следует забывать, что стихотворение это увидело свет лишь в 1922 г. В 1827 г. оно еще не было опубликовано и современникам, если подразумевать основную массу читателей 1820-х гг., не было известно, 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 круг лицейских друзей Пушкина (стихотворение Дельвига написано в Лицее) и, возможно, тесный кружок приятелей послелицейского периода[11]. В этом кругу стихотворение Дельвига было, безусловно, известно.

Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен и интимно знаком, и основную массу читателей, которые чувствовали в нем намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции интимного знакомства с поэтом, заставляло читателей вообразить себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторым действием текста было то, что он переносил каждого читателя в позицию интимного друга автора, обладающего особой, уникальной общностью памяти с ним и способного поэтому изъясняться намеками. Читатель здесь включался в игру, противоположную такой, как наименование младенца официальным именем — перенесение интимно знакомых людей в позицию «всякого» (ср.: «Иван Сергеич! — проговорил муж, пальцем трогая его под подбородочек. Но я опять быстро закрыла Ивана Сергеича. Никто, кроме меня, не должен был долго смотреть на него»)[12], и аналогичную употреблению взрослыми и малознакомыми людьми «детского» имени другого взрослого человека.

Однако в реальном речевом акте употребление тем или иным человеком средств официального или интимного языков (вернее, иерархии «официальность—интимность») определено его внеязыковым отношением к говорящему или слушающему. Художественный текст знакомит аудиторию с системой позиций в этой иерархии и позволяет ей свободно перемещаться в клетки, указываемые автором. Он превращает читателя на время чтения в человека той степени знакомства с автором, которую автору будет угодно указать. Соответственно автор изменяет объем читательской памяти, поскольку, получая текст произведения, аудитория, в силу конструкции человеческой памяти, может вспомнить то, что ей было неизвестно.

[10] *Дельвиг А. А.* Неизданные стихотворения. Пг., 1922. С. 50.

[11] Ср. в стихотворении Пушкина 1819 г. «К Щербинину»:

Скажу тебе у двери гроба:
«Ты помнишь Фанни, милый мой?» И тихо
улыбнемся оба.

(*Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 2. Кн. 1. С. 88).

[12] *Толстой Л. Н.* Семейное счастье // Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т 3. С. 146.

С одной стороны, автор навязывает аудитории природу ее памяти, с другой, текст хранит в себе облик аудитории[13]. Внимательный исследователь может его извлечь, анализируя текст.

[13] С этим связан принципиально различный характер адресации художественного и нехудожественного текста. Нехудожественный текст читается (в нормальной ситуации) тем, к кому обращен. Чтение чужих писем или знакомство с сообщениями, предназначенными для другого, этически запрещены. Художественный текст, как правило, воспринимается не тем, кому адресован: любовное стихотворение делается предметом печатной публикации, интимный дневник или эпистолярная проза доводятся до общего сведения. Одним из рабочих признаков художественного текста можно считать расхождение между формальным и реальным адресатом. До тех пор, пока стихотворение, содержащее признание в любви, известно лишь той единственной особе, которая внушила это чувство автору, текст функционально не выступает как художественный. Однако, опубликованный в журнале, он делается произведением искусства. Б. В. Томашевский высказывал предположение, что Пушкин подарил Керн стихотворение, возможно, давно уже и не для нее написанное. В этом случае имел место обратный процесс: текст искусства был функционально сужен до биографического факта (публикация вновь превратила его в факт искусства; следует подчеркнуть, что решающее значение имеет не относительно случайный факт публикации, а установка на публичное использование). В этом отношении перлюстратор, читающий чужие письма, испытывает эмоции, отдаленно сопоставимые с эстетическими. Ср. в «Ревизоре» рассуждение Шпекина: «...это преинтересное чтение! иное письмо с наслажденьем прочтешь. Так описываются разные пассажи... а назидательность какая... Лучше, чем в Московских Ведомостях!» (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1951. Т. 4. С. 17). «Игра адресатом» — свойство художественного текста. Однако именно такие тексты, как бы обращенные не к тому, кто ими пользуется, становятся для читателя школой перевоплощения, научая его способности менять точку зрения на текст и играть разнообразными типами социальной памяти.

Риторика

Риторика (греч. .....) длительное время воспринималась как дисциплина, окончательно ушедшая в прошлое. Виднейший знаток античной и средневековой поэтики М. Л. Гаспаров закончил заметку «Риторика» в «Краткой литературной энциклопедии» словами: «В современном литературоведении термин «риторика» неупотребителен»[1]. Это заявление было опубликовано в 1971 г. Между тем уже в 1960-х гг. интерес к риторике в ее классических проявлениях и к неориторике стал неуклонно расти в связи с развитием грамматики текста и лингвистической теории прозы. В настоящее время это уже обширная, насчитывающая десятки монографий и многие сотни статей на ряде языков, бурно развивающаяся научная дисциплина. Представляется своевременным разобраться в ее основных проблемах.

I. «Риторика», прежде всего, — термин античной и средневековой теории литературы. Значение термина раскрывается в трех оппозициях:

а) в противопоставлении «поэтика — риторика» содержание термина истолковывается как «искусство прозаической речи» в отличие от «искусства поэтической речи»; б) в противопоставлении «обычная», неукрашенная, «естественная» речь — речь «искусственная», украшенная, «художественная» риторика раскрывалась как искусство украшенной речи, в первую очередь ораторской; в) в противопоставлении «риторика — герменевтика», т. е. «наука порождения текста — наука понимания текста» риторика толковалась как свод правил, механизм порождения. Отсюда ее «технологический» и классификационный характер и практическая направленность. Последнее обстоятельство приводило в период расцвета риторики к усложнению системы дефиниций. При этом риторика была обращена к говорящему, а не к слушающему, к ученой аудитории создателей текстов, а не к той массе, которая должна была эти тексты слушать.

II. В современной поэтике и семиотике термин «риторика» употребляется в трех основных значениях: а) лингвистическом — как правила построения речи на сверхфразовом уровне, структура повествования на уровнях выше фразы; б) как дисциплина, изучающая «поэтическую семантику» — типы переносных значений, так называемая «риторика фигур»; в) как «поэтика текста», раздел поэтики, изучающий внутритекстовые отношения и социальное функционирование текстов как целостных семиотических образований. Этот последний подход, сочетаясь с предыдущими, кладется в современной науке в основу «общей риторики».

Обоснование риторики. Принадлежа к древнейшим разделам науки о слове и речи, риторика переживала периоды расцвета и упадка, когда казалось, что как область теоретической мысли она навеки ушла в историю. Возрождение риторики позволяет поставить вопрос о причинах этой устойчивости. Ответ на него должен одновременно и раскрыть единство по видимости различных сфер риторики. «Оправдание риторики» может заключаться в установлении некоторого объекта, составляющего исключительную область данной дисциплины и описываемого только в ее терминах. Рассмотрим два аспекта риторики:

[1] *Краткая* литературная энциклопедия. М., 1971. Т. 6. Стб. 305.

риторика «открытого текста». В данном случае будет рассматриваться деятельность по созданию текста, который мыслится в процессе порождения; в центре окажется «риторика фигур»;

риторика «закрытого текста», поэтика текста как целого.

1. Сознание человека гетерогенно. Минимальное мыслящее устройство должно включать в себя хотя бы две разноустроенные системы, которые обменивались бы вырабатываемой внутри них информацией. Исследования по специфике функционирования больших полушарий человеческого мозга вскрывают 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 аналогичную в общих чертах 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 временной 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 механизмов 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 устанавливаются взаимно-однозначные отношения, в результате чего возможно отображение одной системы на другую. Это позволяет текст на одном языке адекватно выразить средствами другого. Однако в случае, когда сополагаются дискретные и недискретные тексты, это в принципе невозможно. Дискретной и точно обозначенной 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 семанти

ческий троп. В этом отношении тропы являются не внешним украшением, некоторого рода апплике, 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, построения пространственных физических моделей элементарных частиц являются риторическими фигурами (тропами). И точно так же, как в поэзии, в науке незакономерное 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 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 здесь 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 (эквивалентность заведомо неэквивалентных и даже не располагаемых в одном ряду текстовых элементов), и характер гиперрационализма, 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, киноязыка. 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 самое 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 (Мф. 13, 3—8; Лк. 8, 4—8; Мк. 4. 2—8). Другой член метафоры 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 элемент 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 всякую 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.

2. *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[2]. Якобсон, выделяя два основных вида тропа: метафору и метонимию, связывает их с двумя основными осями структуры языка — парадигматической и синтагматической. 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 синтагматической 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 термины «метафора» и «метонимия» к кино, живописи, психоанализу и т. д. С другой стороны, он сужает их, отводя метафоре сферу семиотической структуры = поэзии, а метонимии — сферу текста = прозы. «Метафора для поэзии и метонимия для прозы составляют линию наименьшего сопротивления»[3]. 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] См.: *Jakobson R.* Deux aspects du langage et deux types d'aphasie // Essais de linguistique generale / Ed. du Seuil. Paris, 1963; *Jakobson R.* Questions du poetique / Ed. du Seuil. Paris, 1973.

[3] *Jakobson R.* Deux aspects du langage et deux types d'aphasie. P. 67.

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 *m* («льежская группа»), которая строится на преодолении модели Якобсона. В 1970 группа *m* (J. Dubois, F. Edeline, J.-M. Klinkenberg, Ph. Minguet) разработала детальную таксономическую 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 разных усложнений исходных типов синекдохи. Построение это подверглось критике со стороны N. Ruwet с лингвистических позиций и P. Schofer и D. Rice с литературной точки зрения[4]. Мнение N. Ruwet: «В вопросе риторики вообще и тропов в частности главная задача предиктивной теории заключается в попытке ответить на вопрос: в каких условиях данное лингвистическое выражение получает переносное значение»[5] — представляется вполне обоснованным. Итоговое определение тропа, достигнутое неориторикой, 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»[6].

Классическая риторика разработала разветвленную классификацию фигур. Термин «фигура» (греч. oxnma) был впервые употреблен Анаксименом из Лампаска (IV в. до н. э.). 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. P. Schofer и D. Rice сделали попытку восстановить в числе фигур *иронию.*

3. *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 другого: «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.

[4] См.: Ц *Groupe.* Miroires rhetoriques: Sept ans de reflexion // Poetique. 1977. № 29.

[5] *Ruwet N.* Synecdoques et metonymies // Poetique. 1975. №23. P. 371. [6] *Schofer P., Rice D.* Metaphor, Metonymy and Synecdoche // Semiotica. 1977. Vol. 21. № 1/2. P. 133.

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 адекватным 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, двумерность/трехмерность, знаковость/незнаковость и т. п. 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 т. п. 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 отношений взаимнооднозначного 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 взаимнооднозначного соответствия, а не семантической осцилляции, перед нами — стершийся троп, который лишь генетически является риторической фигурой, но функционирует как языковой фразеологизм. Это, видимо, и есть ответ на вопрос, поставленный Ruwet, Приведем несколько примеров. Если икону в том ее семиотическом значении, которое она приобрела в Византии и во 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 Филона Александрийского и Оригена и получило обоснование в писаниях Григория Нисского и псевдо-Дионисия Ареопагита, представляет собой вещественный и выраженный знак невещественной и невыразимой сущности божества. Клемент 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»[7]. 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 других 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 собой часть ритуально-риторического контекста, охватывающего 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 однопланового. Однако такое представление поверхностно. Отношение материальной реликвии к телу святого, конечно, однопланово. Но не следует забывать, что само понятие «тело святого» таит в себе метафору инкарнации и сложное, иррациональное отношение выражения и содержания.

[7] См.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977. С. 30, 61 и др.

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, дискретных и недискретных знаков. Так, Лопе де Вега называет «Марино великим художником для слуха, а Рубенса — великим поэтом для зрения» («Marino, gran pintor de los oidos, y Rubens, grand poeta de los ojos»). А Тезауро называет архитектуру «метафорой из камня». В «Подзорной трубе Аристотеля» («Il Cannochiale Aristotelico») Тезауро разработал учение о Метафоре как универсальном принципе как человеческого, так 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[8], 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. Ваккенродер в «Сердечных излияниях монаха, любителя искусств» («Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders») отождествлял язык символов, эмблем и метафор с искусством как таковым: «Язык Искусства совершенно отличен от языка Природы; но и ему дано столь же безвестными и темными путями действовать сильно на сердце человека. Он выражается посредством человеческих образов и говорит как будто через иероглифы, для нас по одним внешним своим признакам понятные. Но сей язык столь трогательным и столь чудесным образом сливает духовное и сверхчувственное с изображениями внешними, что он, в свою очередь, потрясает все наше существо».

Наконец, в основе поэтики разнообразных течений авангарда лежит принцип соположения (Juxtaposition). Образуемые таким путем фигуры, как правило, могут читаться и как метафоры, и как метонимии. Существенно другое: смыслообразующим принципом текста 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 содер-

[8] Ср.: *Grimaud M.* Sur une metaphore metonimique hugolienne selon Jacque **Lacan** // Litterature. 1978. Fevrier. № 29.

жания, 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 обусловливает 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 культуры. 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 степени 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.

4. *Метариторика и типология культуры.* Метафора и метонимия принадлежат к области аналогического мышления. В этом качестве они органически связаны с творческим сознанием как таковым. В этом смысле 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 абсурдными. Вторая — логическая. Здесь выдвинутые гипотезы 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 гомеоморфизмов (включая эпио-, эндо-, моно- и авто-

морфизмы). 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 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, по которым устанавливаются в пределах какой-либо группы текстов или коммуникативных ситуаций отношения аналогии или эквивалентности, определяются типом культуры. Сходство и несходство, 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 т. д., в зависимости от того, отнесем ли мы его к художественным или нехудожественным текстам и какие правила для тех и других мы припишем, т, е. в зависимости от контекста культуры, в который 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, суфистские, масонские и многие другие тексты. 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 «аномальный», семантически сдвинутый — в другой. Отношение текста к различным метакультурным структурам образует семантическую игру, которая является условием риторической организации текста. 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. Так, например, 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, 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 в. и авангардных течений.

5. *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 целостную, нерасчленимую функцию семиотическим образованием, отделенным от контекста, отношение отдельных 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 он нам 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 большим 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 художественный. Поэтому как между элементами, так и между целост-

ностью художественного и нехудожественного текстов невозможно однозначное отношение и, следовательно, невозможен взаимнооднозначный 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 —> трансцендентный 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 т. п.) и, наконец, соединение искусства с трансцендентной Божественной Истиной. Каждая ступень иерархии не выразима средствами предшествующей, которая представляет собой 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. Существенно 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 синтаксический уровни, а ритмико-фонетическая упорядоченность выступает как явление факультативное и производное. Но для нас важно подчеркнуть некоторый общий эффект: в обоих случаях то, что в естественном языке представляет собой цепочку самостоятельных знаков, превращается в смысловое целое с «размазанным» на всем пространстве семантическим содержанием, то есть 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 интегри

руются. 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 лингвистическими проблемами: бурное развитие того раздела языкознания, который получил название «грамматика текста» и посвящен структурному единству речевых сообщений на сверхфразовом уровне, актуализировало традиционные проблемы риторики в лингвистическом их аспекте. Поскольку механизм сверхфразового единства усматривался в лексических повторах или их субститутах, с одной стороны, и в логических и интонационных связках, с другой[9], 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[10], 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 собой 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 собой решительное переосмысление последней (в системе языковых связей происходят сдвиги, факультативные структуры повышаются в ранге, приобретая характер основных, и т. п.). Риторическая структура вносится в словесный текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. Таковы, например, разнообразные способы внесения в текст на различных его уровнях 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

[9] См.: *Падучева Е. В.* О структуре абзаца // Труды по знаковым системам, Тарту, 1965. Т. 2. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181).

[10] См.: *Гаспаров Б. М.* Принципы синтагматического описания уровня предложений // Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1975. Т. 23. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 347).

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») активизирует риторический уровень структуры текста. С этим можно было бы сопоставить риторическую функцию иноязычных текстов, включенных в чуждый им языковой контекст. Особенно заметной делается риторическая 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 «Жизни Анрй Брюлара» Стендаля о событиях конца 1799г.: «...в Гренобле ожидали русских. Аристократы и, кажется, мои родные говорили: O Rus, quando ego te aspiciam». 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 и 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 поддаются 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.

6. *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 регистрам 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 акти

визирует 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, 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 «выразитель-

ности» 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,

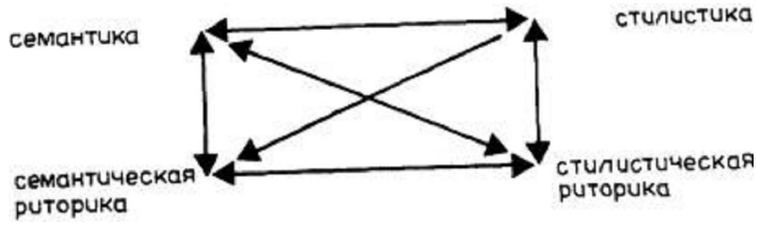
В неслыханную простоту —

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 являет собой 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.

Устная речь в историко-культурной перспективе

1.0. Историк и теоретик культуры в своих исследованиях привык опираться на тексты, т. е. на такой определенный тип высказываний, которым присуща зафиксированность и некоторое общее текстовое значение[1]. Нам уже приходилось указывать, что тексты, однако, составляют не summa culturae, а лишь ее часть[2]. Более того, лишь существование не-текстов позволяет выделить на их фоне сумму текстов как некоторый определяющий данную культуру комплекс. Таким образом, одно и то же в лингвистическом отношении высказывание может «быть текстом» или не быть им в зависимости от общего культурного контекста и своей функции в *нем.*

1.1. Из сказанного вытекает, что деление на «письменную» и «устную» речь вторично от общекультурной потребности делить высказывания на тексты и не-тексты. Функциональная разница в этих двух разновидностях высказываний столь велика, а необходимость различать их для самих носителей культуры столь существенна, что возникает тенденция пользоваться для их выражения различными языками.

1.1.1. В качестве «различных языков» могут выступать два разных естественных языка (показательно, что один из них воспринимается при этом как более авторитетный — более культурный, более древний, святой, богатый и т. п.; аксиологическое равенство языков для самих носителей культуры в этом случае исключается). Однако возможно функциональное расщепление одного языка с тенденцией последующего возникновения самостоятельных диалектов или даже языков. То, что в основе этой дифференциации лежит тенденция к использованию различных языков, делается очевидным на примере случаев, когда для одного из этих типов коммуникации закрепляется словесный, а для другого — жестовый язык. Возможность табуирования в одном случае тех средств общения, которые разрешены в другом, заставляет предположить, что возникновение письменности связано не только с необходимостью фиксации сообщения в коллективной памяти («записываю сказанное, чтобы оно сохранилось»), но и с запретом на передачу данного сообщения обычными средствами («зарисовываю <—> записываю, ибо говорить об этом запрещено»).

1.2. Одним из существенных различий между двумя типами сообщений является то, что адресат не-текстов всегда присутствует налицо и обладает той же степенью реальности и конкретности, что и отправитель сообщения. Как правило, они расположены в некотором общем времени и пространстве, если не придавать этим понятиям слишком строгого значения. Между адресатом и адресантом текста должны существовать некоторые качественные различия.

[1] См.: *Структурно-типологические* исследования. М., 1962. С. 144—154; *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970. С. 66—77.

[2] *Лотман Ю. М.* Беседа А. А. Иванова и Н. Г. Чернышевского: К вопросу о специфике работы над историко-литературными источниками // Вопр. лит. 1966. № 1.

1.2.1. Признаком превращения не-текста в текст (кроме изменения способа фиксации, повышения меры фиксированности и других черт, о которых говорилось в предшествующей литературе), в частности, является изменение природы адресата: когда конкретное решение суда, связанное с каким-либо казусом, заносится в судебные анналы как прецедент, оно становится законом, т. е. приобретает характер обращения не к конкретным лицам — участникам данного процесса, а к некоему потенциальному читателю. Свидетельством того, что данное письмо из документа частной переписки сделалось публицистическим текстом, а некоторое стихотворение из раздела семейной альбомной поэзии перешло в литературу, часто является разница между обозначением адресата в тексте (обращение к Е. Д. Пановой в «Философических письмах» Чаадаева, заглавия лирического стихотворения с прямым указанием адресата) и реальной адресацией. Когда поэт печатает в журнале любовное стихотворение, адресат, указанный в тексте, заменяется другим — абстрактным и всеобщим (типа «каждый читатель»).

1.3. Другой особенностью текстов по отношению к не-текстам является их повышенная авторитетность. Тексты рассматриваются самими носителями культуры как безусловно истинные сообщения, между тем как не-тексты могут быть в равной мере как истинными, так и ложными.

1.3.1. Понятие авторитетности связано и с особой природой адресата текстов. Если при не-текстовом общении и отправитель информации, и ее получатель тяготеют к личному знакомству, что придает их обмену сообщениями интимный характер и, как мы увидим, решительно влияет на всю природу коммуникативого акта, то в случае обмена текстами оба контрагента приобретают абстрактный характер. Однако между ними наблюдается существенная разница в мере авторитетности: получатель обладает ею в наименьшей степени и может быть охарактеризован как «всякий», отправитель же наделен авторитетом в самой высокой мере. В предельном случае это соединение абстрактности с единственностью, позволяющей употреблять применительно к нему собственное имя, и высшей авторитетностью заставляет видеть в нем Особое Лицо. Итак, если предельной моделью не-текстового общения будет коммуникация между двумя лично и интимно знакомыми коммуникантами, которые друг для друга обозначаются "собственными именами и обладают развитой общей памятью, то завершенная форма текстового общения — обращение Бога (абстрактная единственность) ко всякому (абстрактная множественность), обращение предельно авторитетного к предельно неавторитетному.

1.3.2. Следствием сказанного является тяготение не-текстового общения к мгновенности — оно не фиксируется в коллективной памяти — и, напротив, текстового — к внесению в общую память данной культуры.

2.0. Будучи различными языками или, по крайней мере, тяготея к предельной лингвистической дифференциации, системы выражения текстов и не-текстов в рамках той или иной культуры осознают себя как единый язык. Это выражается в стремлении описывать их средствами единой грамматики, создавая для них некую единую метаязыковую структуру.

2.1. На основе осознания этих систем как единых возникает постоянное взаимовлияние их друг на друга. На разных этапах культуры (или в разных культурах) та или иная структура воспринимается как идеальный образ языка вообще и, следовательно, норма для другой структуры, которая осознается как «неправильная». Однако, поскольку для осуществления всего комплекса культурных функций нужны именно две

системы, искоренить эту «неправильность» не удается. Возникает представление о том, что в рамках языка существуют «правильная» и «неправильная» системы. Причем «неправильная» допускается в определенных сферах употребления, хотя прилагаются непрерывные (и всегда бесполезные) усилия к ее искоренению. «Правильная» же система считается всеобщей, хотя на самом деле употребляется также в определенной сфере коммуникаций. Более того, хотя сами носители языка считают «правильную» систему универсальной и равной языку, на практике она, как правило, значительно уже области применения «неправильной» системы[3].

2.2. Обязательность существования «правильной» и «неправильной» языковых систем убеждает нас, что на уровне реального функционирования каждый развитый язык[4] представляет собой два языка. Единство возникает на метауровне как плод языкового самоописания.

3.0. Тексты — то, чго вносится в коллективную память культуры, то, что подлежит сохранению. Это приводит к тому, что язык текстов всегда зависит от природы запоминающего устройства. В дописьменном обществе он требовал дополнительных ограничений мнемонического типа, очевидно, сближаясь со структурою поэзии, пословиц, афоризмов. Возникновение письменности привело к тому, что язык текстов отождествился с письменной речью, а не-текстов — с устной.

3.1. Письменная и устная речь устроены принципиально различным образом.

3.1.1. Устная речь — речь, обращенная к собеседнику, который не только присутствует налицо, но и лично знаком. Это обусловливает наличие у обоих участников коммуникации некоторой общей памяти, более богатой и детализованной, чем та абстрактная общая память, которая присуща всему коллективу. Письменная же речь ориентирована на эту вторую. В письменное сообщение включается то, что неизвестно любому говорящему на данном языке, а в устное — то, что неизвестно данному. Поэтому письменная речь значительно более детализована. Устная речь опускает то, что собеседнику известно. А что собеседнику известно, говорящий устанавливает на основании обращения к внетекстовому миру — к личности адресата. На основании такого анализа он заключает о степени близости своего опыта к опыту собеседника и, следовательно, об объеме их общей памяти. Поскольку число ступеней в иерархии расширения общей памяти неограниченно, устная речь дает исключительно разнообразную гамму опущений и эллипсисов. Между тем письменная речь стабильна, поскольку ориентирована на абстрактный и относительно стабильный для данного языка и данной культурной эпохи объем памяти. Таким образом, письменная и устная речь различаются не только по содержанию сообщений, но и по различному

[3] См.: *Успенский Б. А.* К вопросу о семантическом взаимоотношении системно противопоставленных церковнославянских и русских форм в истории русского языка // Wiener slavistisches Jahrbuch. 1976. Bd. 22. S. 92—100; *Он же.* Первая русская грамматика на родном языке. М., 1975. С. 53—56 и др. (Пользуюсь случаем выразить искреннюю благодарность Б. А. Успенскому за ценные указания.)

[4] Можно было бы сказать «обслуживающий развитую культуру», однако любая .из известных нам культур в этом отношении выступает как «развитая». Культуры, обслуживаемые лишь одним языком, практически никому не встречались и теоретически, видимо, невозможны. Они существуют лишь в некоторых упрощенных и неработающих моделях культуры.

использованию одинаковых языковых средств. Предельным случаем устной речи в этом отношении будет внутренняя речь — обращение к самому себе создает полное тождество памяти адресата и адресанта и максимальную эллиптированность текста. Предельным случаем письменной речи является официальный документ.

3.1.2. Однако разница между письменной и устной речью — не только в различном использовании одинаковых языковых средств, но и в тяготении к различным в принципе коммуникативным средствам. Устная речь органически включается в синкретизм поведения как такового:

мимика, жест, внешность, даже одежда, тип лица — все, что дешифруется с помощью различных видов зрительной и кинетической семиотики, составляет ее части. Письменная речь дискретна и линейна, устная тяготеет к недискретности и континуум ной структуре. Она удаляется от логических конструкций, приближаясь к иконическим и мифологическим.

При этом разные типы знаков — словесные, изобразительно-жестовые и мимические, изобразительно-звуковые и т. п. — входят в устную речь и как элементы разных языков, и в качестве составляющих единого языка. В этом отношении организация устной речи ближе всего к знаковой системе кинофильма. Письменная речь — результат перевода этой многоплановой системы в структуру чисто словесного текста. Ее можно трактовать как словесное описание и словесных, и несловесных элементов устной речи. Таким образом, по отношению к устной речи в культурах, ориентированных на слово, письменная речь выполняет метаязыковую функцию. Можно при этом высказать предположение, что односторонняя ориентация на слово предшествовала односторонней ориентации на письмо и типологически представляла собой культурный поворот, подобный последнему. Создание чисто словесных устных текстов типологически было подобно созданию чисто словесных письменных текстов. И те и другие имели искусственный характер, обслуживали узкую сферу официального общения, отличались высокой престижностью и выделенностью из мира внетекстовых коммуникаций. Еще более ранней реформой такого же типа было выделение текстов с ритуализованным жестом и противопоставление их более вариативной внетекстовой жестикуляции.

Таким образом, можно заключить, что письменная форма речи — результат ряда искусственных и целенаправленных усилий для создания особо упорядоченного языка, призванного играть в общей системе культуры метаязыковую роль. Именно для такой роли он и удобен. Как средство непосредственной коммуникации между двумя непосредственно данными коммуникантами он громоздок, неудобен и исключительно неэкономен.

3.2. Выполняя метаязыковую роль, та или иная коммуникативная система начинает занимать в сознании коллектива особое место: ей приписываются черты универсальной модели и остальные сферы культуры начинают преобразовываться по ее образу и подобию. Те же их аспекты, которые с трудом поддаются такой трансформации или не поддаются ей совсем, объявляются незначимыми или вовсе несуществующими. Именно такую трансформацию в культурном сознании письменной эпохи переживает устная речь: ее начинают воспринимать как испорченный вариант письменной и осмыслять сквозь призму этой последней. 4.0. Устная и письменная речь находятся в постоянном взаимовлиянии, которое в разные культурные эпохи проявляется как стремление уподобить законы устной речи — письменной или, наоборот, законы письменной речи — устной. Причем в каждом из этих случаев мы сталкиваемся с переводом с одного языка на другой: в одних перед нами

попытки внесения в письменный текст жеста и позы, конкретизации личности пишущего[5], в других — переключение полисистемы в моносистему.

4.1. Для того чтобы убедиться в том, что представление об устной речи как простом редуцированном варианте письменной неоправданно, целесообразно рассмотреть один частный вопрос.

Согласно распространенному представлению, сложноподчиненные синтаксические конструкции являются типично письменными формами. Им противостоят якобы разговорные сочинительные конструкции. История письменного синтаксиса обычно рисуется в следующих наиболее общих контурах: сначала письменность фиксирует разговорные структуры — это период засилия сочинительных конструкций. Затем вырабатываются более сложные собственно письменные структуры. Для того чтобы проверить, в какой мере это представление справедливо, рассмотрим, что представляли собой наиболее архаические, условно говоря, «исконные», письменные тексты.

В текстах русского средневековья, в силу их общей архаичности, легко обнаруживается одна из закономерностей мифологического мышления. Все явления мира делятся на некоторые коренные, «столповые» события, которые, совершившись единожды, уже не могут исчезнуть, поскольку входят в конструкцию мира. Эти «первые дела» и их совершители играют особую роль в мироустройстве и пребывают в нем вечно, не исчезая, а то уходя в глубины мира, то обновляясь в аналогичных поступках людей последующих поколений. Поступки же потомков скоропреходящи[6]. Они имеют бытие лишь в той мере, в которой повторяют «первые деяния». Такое представление не только находило глубокую аналогию в антиномии письменной и устной речи, но и прямо подразумевало наличие такого противопоставления в культурном сознании. Совершенное «первое» деяние как бы вписывается в некоторую Мировую Книгу (образ Мировой Книги получает на этой стадии мифотворчества исключительное значение). Как для письменного текста, для «первых событий» не значимо понятие прошедшего — настоящего — будущего времени. Основным организующим принципом является признак бытийности: тексты делятся на сущие, уже зафиксированные, и не-сущие, еще не внесенные в Книгу. Однако при чтении, переходя из записанного текста в произносимый, сообщение получает признак времени: тексты уже прочтенные, читаемые в настоящее время и те, которые будут читаться. Аналогичным образом «первые деяния» могут существовать или еще не существовать, но, повторяемые в последующих поступках людей (Святополк «обновил» каинов грех, убив брата, любимые герои автора «Слова о полку Игореве» побеждают врагов «звонячи в прадедню славу», т. е. обновляя славу прадедов: «деды» и «прадеды» в «Слове...» — категория мифологическая, относящаяся к «первым временам»), они переключаются во временной план. Таким образом, складываются два пласта мирового порядка:

[5] Ср. высказывание Ривароля: «В стиле Руссо были жесты и восклицания. Он не писал — он всегда был на трибуне» (*Oeuures* completes de Rivarol. Paris, 1808. Т. 5. P. 332.). Это высказывание любил Вяземский; см.: *Лотман Ю. М.* Пушкин и Ривароль // Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1960. Т. 3. С. 313. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 98).

[6] См.: *Лотман Ю. М.* «Звонячи в прадъднюю славу» // Труды по рус. и слав. филологии. Тарту, 1977. Т. 28. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 414).

мифологический, подобный письменному тексту (представление о том, что он предшествует историческому, — результат позднейшего переосмысления с позиций диахронного мышления; с внутренней же точки зрения мифологического сознания, этот первый пласт расположен не в предшествующем времени, а вне времени, которое началось уже после его установления, и является не предыдущим, а первичным — отношение это может быть уподоблено отношению языка к речи в соссюровской системе), и исторический, как бы являющийся его устным прочтением.

4.1.1. Отражением такой двуслойности архаического мира является и возникновение двух типов сообщений: одни касаются основ миропорядка и фиксируются в текстах, другие — всего многообразия скоропреходящих событий и поступков и остаются в сфере устного общения.

Рассмотрение архаических текстов убеждает в их тяготении к формам постулирующих, констатирующих высказываний. Господствуют простые предложения, которые присоединяются друг к другу по кумулятивному принципу как равноправные, с помощью сочинительных союзов. В качестве примеров приведем тексты: «Въ началь сотвори Богъ небо и землю. Земля ж бъ невидима и неустроена; и тма верху бездны; и Духъ Божий ношашеся верху воды. И рече Богъ: «Да будетъ свътъ: и бысть свътъ. И видь Богъ свът, яко добро; и разлучи Богъ между свътомъ и между тмою» (Быт. 1—5).

Единорог — зверь — всем зверям отец.
Почему единорог всем зверям отец?
Потому единорог всем зверям отец —
А и ходит он под землею,
А не держут ево горы каменны,
А и те-та реки быстрыя;
Когда выйдет он из сырой земли,
А и ищет он сопротивника,
А и того ли люта льва-зверя!
Сошлись оне со львом во чистом поле,
Начали оне, звери, дратися:
Охота им царями быть,
Над всеми зверями взять большину,
И дерутся оне о своей большинё [7].

Наивно полагать, что человеческое сознание не различало причин и следствий и всей системы логических соотношений, выражаемых подчинительными конструкциями, лишь на основании того, что они не отражались в письменных текстах. Неразличение этих категорий сделало бы невозможной практическую ориентацию человека в окружающем его каждодневном мире. Естественнее предположить, что эти отношения не отражались в текстах потому, что письменные тексты по своей природе не должны были их отражать.

Сферой подчинительных конструкций (вернее, стоящих за ними логических отношений) была устная речь. Правда, вероятнее всего, ту функцию, которую в привычных нам сообщениях играют подчинительные союзы, в этом случае выполняли жесты и мимика, эмфатическая интонация. На следующем этапе культурного движения, когда человеческие деяния, эксцессы современности стали казаться достойными внесения в коллективную память и история сделалась содержанием текстов,

[7] *Древние* российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. М. Л., 1958. С. 274.

возникла потребность письменной фиксации устного повествования. Тут обнаружилась необходимость найти в письменной речи адекваты для жестового выражения связей. Так возникли относительно поздние подчинительные конструкции — результат отображения многоканальной устной речи в одноканальности письменной.

5.0. Взаимоотношения устной и письменной речи усложняются, как только мы переходим к сфере искусства. Здесь можно было бы выделить два принципиальных этапа: 1) господство графической словесной культуры, в рамках которой разговорная речь воссоздается средствами письменной; доминирует здесь художественная литература;

2) господство искусств, возникающих на основе техники, дающей возможность фиксировать устную речь как таковую во всей ее многоканальной реальности (кино). Возникает возможность создания культуры на принципиально иной основе. Однако данный вопрос уже выходит за рамки настоящей статья.

Символ в системе культуры

Слово «символ» одно из самых многозначных в системе семиотических наук[1]. Выражение «символическое значение» широко употребляется как простой синоним знаковости. В этих случаях, когда наличествует некое соотношение выражения и содержания и, что особенно подчеркивается в данном контексте, конвенциональность этого отношения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега — нет.

По другой классификационной основе символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический.

Достаточно будет отметить, что любая, как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо 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, обслуживающие 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 ее семиотической структуры.

Для того чтобы сделать попытку определить характер этой функции, удобнее не давать какого-либо всеобщего определения, а оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить.

Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания—выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком-индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении.

[1] Подробную историю и историографию проблемы см.: *Todorou Tzv.* Theories du symbole / Ed. Seuil. Paris, 1977; *Idem.* Symbolisme et interpretation / Ed. Seuil. Paris, 1978.

Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый *текст,* т. е. обладает некоторым единым -замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Последнее обстоятельство представляется нам особенно существенным для способности «быть символом».

В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Сгущение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами. Но еще более интересна для нас другая, также архаическая, черта: символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта:

символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее. Память символа всегда древнее, чем память его несимволического текстового окружения.

Всякий текст культуры принципиально неоднороден. Даже в строго синхронном срезе гетерогенность языков культуры образует сложное многоголосие. Распространенное представление о том, что, сказав «эпоха классицизма» Или «эпоха романтизма», мы определили единство культурного периода или хотя бы его доминантную тенденцию, есть лишь иллюзия, порождаемая принятым языком описания. Колеса различных механизмов культуры движутся с разной скоростью. Темп развития естественного языка не сопоставим с темпом, например, моды, сакральная сфера всегда консервативнее профанической. Этим увеличивается то внутреннее разнообразие, которое является законом существования культуры. Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума.

Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур.

Однако природа символа, рассмотренного с этой точки зрения, двойственна. С одной стороны, пронизывая толщу культур, символ реализуется в своей инвариантной сущности. В этом аспекте мы можем наблюдать его повторяемость. Символ будет выступать как нечто неоднородное окружающему его текстовому пространству, как посланец других культурных эпох (=других культур), как напоминание о древних (= «вечных») основах культуры. С другой стороны, символ активно коррелирует с культурным контекстом, трансформируется под его влиянием и сам его

трансформирует. Его инвариантная сущность реализуется в вариантах. Именно в тех изменениях, которым подвергается «вечный» смысл символа в данном культурном контексте, контекст этот ярче всего выявляет свою 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 вступать в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение.

С этой точки зрения, показательно, что элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом.

С последним связана установка на символизирующее или десимволизирующее чтение текстов. Первое позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие. Второе превращает символы в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом. Если десимволизирующий XIX в. видел в том или ином человеке или литературном персонаже «представителя» (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы (ср. его реакцию на личность Клюева или Стенича; последняя отразилась в его статье «Русский денди»), проявления бесконечного в конечном.

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. С одной стороны, Достоевский, внимательный читатель газет и коллекционер репортерской фактологии (особенно уголовно-судебной хроники), видит в россыпи газетных фактов видимые симптомы скрытых болезней общества. Взгляд на писателя как на врача (Лермонтов в предисловии к «Герою нашего времени»), естествоиспытателя («Наложница» Баратынского), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптоматология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптоматологии — «медицинская семиотика»). Однако отношения «доступного:» (выражения) и «недоступного» (содержания) здесь константны и однозначны, строятся по принципу «черного ящика». Так, Тургенев в своих романах с точностью чувствительного прибора фиксирует симптомы общественных процессов. С этим же связано представление о том или ином персонаже как «представителе». Сказать, что Рудин

есть «представитель лишних людей в России», означает утверждать, что в своем лице он воплощает основные черты этой группы и по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в «Бесах» символизируют определенные явления, типы или силы, означает утверждать, что сущность этих сил в к а к о й-т о м е р е выразилась в этих героях, но сама по себе остается еще не до конца раскрытой и таинственной. Оба подхода в сознании Достоевского постоянно сталкиваются и сложно переплетаются.

Иначе строится противопоставление символа и реминисценции. Мы уже указывали на их существенное различие. Теперь уместно указать еще одно: символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата — органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст.

Поэтому не случайно то, что в процессе творчества выступает как символ (суггестивный механизм памяти), в читательском восприятии реализуется как реминисценция, поскольку процессы творчества и восприятия противонаправлены: в первом окончательный текст является итогом, во втором — отправной исходной точкой. Поясним это примером.

В планах «поэмы» Достоевского «Император» (замысле романа об Иоанне Антоновиче) есть записи о том, как Мирович уговаривает выросшего в полной изоляции и не знающего никаких соблазнов жизни Ивана Антоновича согласиться на заговор: «Показывает ему мир, с чердака (Нева и проч.). (...) Показывает божий мир. «Всё твое, только захоти. Пойдем!»[2]. 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:

«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.

[2] *Достоевский Ф. М.* Поли. собр. соч.: В 30 т. Л., 1974. Т. 9. С. 113—114. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.)

— 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»[3].

Если говорить об особенностях толстовского *слова,* проявившихся в этом отрывке, то придется отметить его полную конвенциональность:

отношение между выражением и содержанием условно. Слово может быть и средством выражения истины, как в восклицании Антонова, и лжи, ^ каким оно делается в речи офицеров. Возможность отделить план выражения и соединить его с любым другим содержанием делает слово опасным инструментом, удобным конденсатором социальной лжи. Поэтому в вопросах, когда потребность истины делается жизненно необходимой, Толстой предпочел бы вообще обходиться без слов. Так, словесное объяснение в любви Пьера Безухова с Элен — ложь, а истинная любовь объясняется не словами, а «взглядами и улыбками» или, как Кити и Левин, криптограммами. Бессловесное невразумительное «таё» Акима из «Власти тьмы» имеет содержанием истину, а красноречие всегда у Толстого лживо. Истина — естественный порядок Природы. Очищенная от слов (и от социальной символики) жизнь в своей природной сущности есть истина.

Приведем несколько образцов повествования из «Идиота» Достоевского. «Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде какого-то ненасытимого чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, — одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе...» [VIII, 37]. «...Этот взгляд глядел — точно задавал загадку» [VIII, 38]. «Его ужасали иные взгляды ее в последнее время, иные слова. Иной раз ему казалось, что она как бы уж слишком крепилась, слишком сдерживалась, и он припоминал, что это его пугало» [VIII, 467]. «Вы потому его не могли любить, что слишком горды... нет, не горды, я ошиблась, а потому, что вы тщеславны... даже не это: вы себялюбивы до... сумасшествия» [VIII, 471]. «Это ведь очень хорошие чувства, только как-то всё тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!» [VIII, 354].

Отрывки эти, выбранные нами почти наугад, принадлежат речам разных персонажей и самого повествователя, однако все они характеризуются одной общей чертой: слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них название. «И еще что-то» становится как бы маркирующим признаком всего стиля, который строится на бесконечных уточнениях и оговорках, ничего, однако, не уточняющих, а лишь демонстрирующих невозможность конечного уточнения. В этом отношении можно было бы вспомнить слова Ипполита: «...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас

[3] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 67.

навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть самого-то главного из вашей идеи» [VIII, 328].

В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей «невыразимости». Отношение Достоевского к слову сложнее. С одной стороны, он не только разными способами подчеркивает неадекватность слова и его значения, но и постоянно прибегает к слову неточному, некомпетентному, к свидетелям, не понимающим того, о чем они свидетельствуют, и придающим внешней видимости фактов заведомо неточное истолкование. С другой, эти неточные и даже неверные слова и свидетельства нельзя 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.

Нетрудно заметить, что в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, а символа. К пониманию Достоевского ближе не романтическое «Невыразимое» Жуковского, а аналитическое слово Баратынского:

> Чуждо явного значенья, Для меня оно
> символ Чувств, которых выраженья В
> языках я не нашел[4].

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции[5].

Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким либо признаком, который позволяет ему сблизить его с каким-либо имеющимся в его памяти символом, а затем «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 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

[4] *Баратынский Е. А.* Поли. собр. стихотворений. Л., 1936. Т. I. С. 184.

[5] Творческое мышление Достоевского принципиально гетерогенно: наряду с «символическим» смыслообразованием оно подразумевает и другие разнообразные способы прочтения. И прямая публицистика, и репортерская хроника, как и многое другое, входят в его язык, идеальной реализацией которого является «Дневник писателя». Мы выделяем «символический» пласт в связи с темой статьи, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.

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»[6].

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 книги пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики[7]. 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: «Иже есть без греха в вас, прежде верзи камень в ню» и отказался осудить: «Ни азътебе осуждаю» (Ин. 8, 7—11). На пересечении образов-символов камелии — Сусанны — жены-грешницы рождается та свернутая 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 и вплелись в первую очередь разнообразные «символы жизни» (символически истолкованные факты реальности)[8]. Обращает на себя, однако, внимание такая деталь, как желание Ипполита перед

[6] Цит. по: Ф. *М. Достоевский* в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 104.

[7] См.: «Старцы в Писании именуются люди иногда не по старости лет своих (...) но по старшинству своего звания» *(Церковный* словарь (...) сочиненный Петром Алексеевым. Спб., 1819. Ч. 4. С. 162).

[8] Ср. утверждение Достоевского в статье «По поводу выставки» о том, что реальность доступна человеку лишь как символическое обозначение идеи, а не в виде действительности «как она есть», ибо «такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее».

смертью держать речь к народу и вера в то, что стоит ему «только четверть часа в окошко с народом поговорить» и народ тотчас с ним «во всем согласится» и за ним «пойдет» [VIII, 244—245]. Деталь эта, засевшая в памяти Достоевского как емкий символ, восходила к моменту смерти Белинского, так поразившему все его окружение. И. С. Тургенев вспоминал: «Перед самой смертью он говорил два часа не переставая, как будто к русскому народу, и часто обращался к жене, просил ее все хорошенько запомнить и верно передать эти слова кому следует»[9]. 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...[10]

Засевший в памяти писателя яркий эпизод символизировался и начал проявлять типичные черты поведения символа в культуре: накапливать и организовывать вокруг себя новый опыт, превращаясь в своеобразный конденсатор памяти, а затем развертываться в некоторое сюжетное множество, которое в дальнейшем автор комбинировал с другими сюжетными построениями, производя отбор. Первоначальное родство с Белинским при этом почти утратилось, подвергшись многочисленным трансформациям.

Следует иметь в виду, что символ может быть выражен в синкретической словесно-зрительной форме, которая, с одной стороны, проецируется в плоскости различных текстов, а с другой, трансформируется под обратным влиянием текстов. Так, например, легко заметить, что в памятнике III Интернационала (1919—1920) В. Татлина структурно воссоздан образ Вавилонской башни с картины Брейгеля-старшего. Связь эта не случайна: интерпретация революции как восстания против бога была устойчивой и распространенной ассоциацией в литературе и культуре первых лет революции. И если в 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 его земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, т. е. интернационале.

Таким образом, устанавливается цепочка: библейский текст («И сказали друг другу: наделаем кирпичей, и обожжем огнем. И стали у них

[9] *Виссарион* Григорьевич Белинский в воспоминаниях современников Л 1929. С. 256.

[10] *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1982. Т. 3. С. 49.

кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести. И сказали они: построим себе город и башню, высотою до небес (...). И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле» (Быт. 11, 4—8) — картины Брейгеля — высказывание Маркса — памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной

памяти.

Теперь мы можем попытаться очертить место символа среди других знаковых элементов. Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе (и символе вообще) непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении можно говорить о слиянии икона 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.

Память в культурологическом освещении

1. С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, т. е. надындивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, т. е. пространство, в пределах которого некоторые общие тексты могут сохраняться и быть актуализированы. При этом актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариантности истолкований, идентичность самому себе. Таким образом, общая для пространства данной культуры память обеспечивается, во-первых, наличием некоторых константных текстов и, во-вторых, или единством кодов, или их инвариантностью, или непрерывностью и закономерным характером их трансформации.

2. Память культуры не только едина, но и внутренне разнообразна. Это означает, что ее единство существует лишь на некотором уровне и подразумевает наличие частных «диалектов памяти», соответствующих внутренней организации коллективов, составляющих мир данной культуры. Тенденция к индивидуализации памяти составляет второй полюс ее динамической структуры. Наличие культурных субструктур с различным составом и объемом памяти приводит к разной степени эллиптичности текстов, циркулирующих в культурных субколлективах, и к возникновению «локальных семантик». При переходе за пределы данного субколлектива эллиптические тексты, чтобы быть понятными, восполняются. Такую же роль играют различные комментарии. Когда Державин в конце жизни вынужден был написать обширный комментарий на собственные оды, это вызвано было, с одной стороны, ощущением бега «реки времен», ясным сознанием того, что культурный коллектив его аудитории екатерининских времен разрушен, а потомству, которое Державин считал своей истинной аудиторией, текст может стать и вовсе непонятным. С другой стороны, Державин остро ощущал разрушение жанра оды и вообще поэтики XVIII в. (чему сам активно способствовал). Если бы литературная традиция оставалась неизменной, то «память жанра» (М. Бахтин) сохранила бы понятность текста, несмотря на смену коллективов. Появление комментариев, глоссариев, как и восполнение эллиптических пропусков в тексте, — свидетельство перехода его в сферу коллектива с другим объемом памяти.

3. Если позволить себе известную степень упрощения и отождествить память с хранением текстов, то можно будет выделить «память информативную» и «память креативную (творческую)». К первой можно отнести механизмы сохранения итогов некоторой познавательной деятельности. Так, например, при хранении технической информации активным будет ее итоговый (хронологически, как правило, последний) срез. Если кого-либо и интересует история техники, то уж во всяком случае не того, кто намерен практически пользоваться ее результатами. Интерес этот может возникнуть у того, кто намерен изобрести что-либо новое. Но с точки зрения хранения информации, в этом случае активен лишь результат, итоговый текст. Память этого рода имеет плоскостной, расположенный в одном временном измерении, характер и подчинена закону хронологии.

Она развивается в том же направлении, что и течение времени, и согласована с этим течением.

Примером творческой памяти является, в частности, память искусства. Здесь активной, оказывается потенциально вся толща текстов. Актуализация тех или иных текстов подчиняется сложным законам общего культурного движения и не может быть сведена к формуле «самый новый — самый ценный». Синусоидный характер (например, падение актуальности Пушкина для русского читателя в 1840—1860-е гг., рост ее в 1880—1900-е, падение в 1910—1920-е и рост в 1930-е и последующие годы, смена «сбрасывания с корабля современности» и «возведения на пьедестал») — наиболее простой вид смены культурного «забывания» и «припоминания». Общая актуализация всех форм архаического искусства, затронувшая не только средние века, но и неолит, стала характерной чертой европейской культурной памяти второй половины XX в. Одновременно деактуализация («как бы забвение») охватила культурную парадигму, включающую античное и ренессансное искусство. Таким образом, эта сторона памяти культуры имеет панхронный, континуально-пространственный характер. Актуальные тексты высвечиваются памятью, а неактуальные не исчезают, а как бы погасают, переходя в потенцию. Это расположение текстов имеет не синтагматический, а континуальный характер и образует в своей целостности текст, который следует ассоциировать не с библиотекой или машинной памятью в технически возможных в настоящее время формах, а с кинолентой типа «Зеркала» А. Тарковского или «Egy barany» («Агнец божий») Миклоша Янчо.

Культурная память как творческий механизм не только панхронна, но противостоит времени. Она сохраняет прошедшее как пребывающее. С точки зрения памяти как работающего всей своей толщей механизма, прошедшее не прошло. Поэтому историзм в изучении литературы, в том его виде, какой был создан сначала гегельянской теорией культуры, а затем позитивистской теорией прогресса, фактически антиисторичен, так как игнорирует активную роль памяти в порождении новых текстов.

4. В свете сказанного следует привлечь внимание к тому, что новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом. Это, казалось бы, парадоксальное высказывание лишь фиксирует очевидную и всем известную истину. На протяжении всей истории культуры постоянно находят, обнаруживают, откапывают из земли или из библиотечной пыли «неизвестные» памятники прошлого. Откуда они берутся? Почему в литературоведческих изданиях мы постоянно сталкиваемся с заглавиями типа «Неизвестный памятник средневековой поэзии» или «Еще один забытый писатель XVIII века»?

Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и «как бы перестает существовать». Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться «как бы не существующим» и подлежащим забвению, а несуществовавшее — сделаться существующим и значимым. Античные статуи находили и в доренессансную эпоху, но их выбрасывали и уничтожали, а не хранили. Русская средневековая иконопись была, конечно, известна и в XVIII, и в XIX вв. Но как высокое искусство и культурная ценность она вошла в сознание послепетровской культуры лишь в XX в.

Однако меняется не только состав текстов, меняются сами тексты. Под влиянием новых кодов, которые используются для дешифровки текстов, отложившихся в памяти культуры в давно прошедшие времена,

происходит смещение значимых и незначимых элементов структуры текста. Фактически тексты, достигшие по сложности своей организации уровня искусства, вообще не могут быть пассивными хранилищами константной информации, поскольку являются не складами, а генераторами. Смыслы в памяти культуры не «хранятся» а растут. Тексты, образующие «общую память» культурного коллектива, не только служат средством дешифровки текстов, циркулирующих в современно-синхронном срезе культуры, но и генерируют новые.

5. Продуктивность смыслообразования в процессе столкновения хранящихся в памяти культуры текстов и современных кодов зависит от меры семиотического сдвига. Поскольку коды культуры развиваются, динамически включены в исторический процесс, прежде всего, играет роль некоторое опережение текстами динамики кодового развития. Когда античная скульптура или провансальская поэзия наводняют культурную память позднего итальянского средневековья, они вызывают взрывную революцию в системе «грамматики культуры». При этом новая грамматика, с одной стороны, влияет на создание соответствующих ей новых текстов, а с другой, определяет восприятие старых, отнюдь не адекватное античному или провансальскому.

Более сложен случай, когда в память культуры вносятся тексты, далеко отстоящие по своей структуре от ее имманентной организации, тексты, для дешифровки которых ее внутренняя традиция не имеет адекватных кодов. Такими случаями являются массовое вторжение переводов христианских текстов в культуру Руси XI—XII вв. или западноевропейских текстов в послепетровскую русскую культуру.

В этой ситуации возникает разрыв между памятью культуры и ее синхронными механизмами текстообразования. Ситуация эта обычно имеет общие типологические черты: сначала в текстообразовании наступает пауза (культура как бы переходит на прием, объем памяти увеличивается с гораздо большей скоростью, чем возможности дешифровки текстов), затем наступает взрыв, и новое текстообразование приобретает исключительно бурный, продуктивный характер. В этой ситуации развитие культуры получает вид исключительно ярких, почти спазматических вспышек. Причем переживающая период вспышки культура из периферии культурного ареала часто превращается в его центр и сама активно транслирует тексты в затухающие кратеры прежних центров тексто-образовательных процессов.

В этом смысле культуры, память которых в основном насыщается ими же созданными текстами, чаще всего характеризуются постепенным и замедленным развитием, культуры же, память которых периодически подвергается массированному насыщению текстами, выработанными в иной традиции, тяготеют к «ускоренному развитию» (по терминологии Г. Д. Гачева).

6. Тексты, насыщающие память культуры, жанрово неоднородны. То, что было сказано выше о воздействии инокультурных текстов, mutanto mutandis может быть сказано о вторжении живописных текстов в поэтический процесс текстообразования, театра — в бытовое поведение или поэзии — в музыку, т. е. о любых конфликтах между жанровой природой текстов, доминирующих в памяти, и кодов, определяющих настоящее-состояние культуры.

Сказанное, даже в столь сжатом виде, позволяет говорить о том, что память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть **ее** текстообразующего механизма.

О содержании и структуре понятия «художественная литература»

Объектом изучения литературоведа является художественная литература. Положение это настолько очевидно, а само понятие художественной литературы представляется в такой мере первичным и непосредственно данным, что определение его мало занимает литературоведов. Однако, как только мы удаляемся за пределы привычных нам представлений и той культуры, в недрах которой мы воспитаны, количество спорных случаев начинает угрожающе возрастать. Не только при изучении средневековой (например, древнерусской) литературы, но и в значительно более близкие эпохи провести черту, обозначающую рубеж юрисдикции литературоведа и начало полномочий историка, культуролога, юриста и т. п., оказывается делом совсем не столь уж простым. Так, мы, не задумываясь, исключаем «Историю государства Российского» из области художественной литературы. «Опыт теории партизанского действия» Д. Давыдова не рассматривается как факт русской прозы, хотя Пушкин оценивал эту книгу прежде всего с точки зрения стиля («Узнал я резкие черты / Неподражаемого слога»). Факты подвижности границы, отделяющей художественный текст от нехудожественного, многочисленны. На динамический характер этого противопоставления указывали многие исследователи, с особенной четкостью — М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Я. Мукаржовский.

Если рассматривать художественную литературу как определенную сумму текстов', то прежде всего придется отметить, что в общей системе культуры эти тексты будут составлять часть. Существование художественных текстов подразумевает одновременное наличие нехудожественных и то, что коллектив, который ими пользуется, умеет проводить различие между ними. Неизбежные колебания в пограничных случаях только подкрепляют самый принцип: когда мы испытываем сомнения, следует ли отнести русалку к женщинам или к рыбам, или свободный стих к поэзии или прозе, мы заранее исходим из этих классификационных делений как данных. В этом смысле представление о литературе (логически, а не исторически) предшествует литературе.

Разграничение произведений художественной литературы и всей массы остальных текстов, функционирующих в составе данной культуры, может осуществляться с двух точек зрения.

1.Функционально. С этой точки зрения, художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию. Поскольку в принципе возможно (а исторически весьма нередко) положение, при котором для обслуживания эстетической функции в эпоху создания текста и в эпоху его изучения необходимы разные условия, текст, не входящий для автора в сферу искусства, может принадлежать искусству, с точки зрения исследователя, и наоборот.

Одно из основных положений формальной школы состоит в том, что эстетическая функция реализуется тогда, когда текст замкнут на себя,

[1] Понятие текста принимается здесь, в соответствии с определением, данным выше (см. статью «Устная речь в историко-культурной перспективе»).

Текст может быть выражен в устных знаках (фольклор), закреплен средствами письменности, сыгран (выражен в системе театральных знаков).

функционирование определено установкой на выражение и, следовательно, если в нехудожественном тексте вперед выступает вопрос «что», то эстетическая функция реализуется при установке на «как». Поэтому план выражения становится некоторой имманентной сферой, получающей самостоятельную культурную ценность. Новейшие семиотические исследования подводят к прямо противоположным выводам. Эстетически функционирующий текст выступает как текст повышенной, а не пониженной, по отношению к нехудожественным текстам, семантической нагрузки. Он значит больше, а не меньше, чем обычная речь. Дешифруемый при помощи обычных механизмов естественного языка, он раскрывает определенный уровень смысла, но не раскрывается до конца. Как только получателю информации становится известно, что перед ним художественное сообщение, он сразу к нему подходит совершенно особым образом. Текст предстает перед ним дважды (как минимум) зашифрованным; первая зашифровка — система естественного языка (предположим, русского). Поскольку эта система шифра дана заранее и адресант с адресатом одинаково свободно ею владеют, дешифровка на этом уровне производится автоматически, механизм ее становится как бы прозрачным — пользующиеся перестают его замечать. Однако этот же текст — получатель информации знает это — зашифрован еще каким-то другим образом. В условие эстетического функционирования текста входит предварительное знание об этой двойной шифровке и незнание (вернее, неполное знание) о применяемом при этом вторичном коде. Поскольку получатель информации не знает, что в воспринятом им тексте на этом втором уровне значимо, а что — нет, он «подозревает» все элементы выражения на содержательность. Стоит нам подойти к тексту как к художественному, и в принципе любой элемент — вплоть до опечаток, как проницательно писал Э. Т. А. Гофман в предисловии к «Житейским воззрениям кота Мурра», — может оказаться значимым. Прикладывая к художественному произведению целую иерархию дополнительных кодов: общеэпохальных, жанровых, стилевых, функционирующих в пределах всего национального коллектива или узкой группы (вплоть до индивидуальных), мы получаем в одном и том же тексте самые разнообразные наборы значимых элементов и, следовательно, сложную иерархию дополнительных по отношению к нехудожественному тексту пластов

значений.

Таким образом, формальная школа сделала, бесспорно, верное наблюдение о том, что в художественно функционирующих текстах внимание оказывается часто приковано к тем элементам, которые в иных случаях воспринимаются автоматически и сознанием не фиксируются. Однако объяснение ему было сделано ошибочное. Художественное функционирование порождает не текст, «очищенный» от значений, а, напротив, текст, максимально перегруженный значениями. Как только мы улавливаем некоторую упорядоченность в сфере выражения, мы ей немедленно приписываем определенное содержание или предполагаем наличие здесь еще не известного нам содержания. Изучение содержательных интерпретаций музыки дает здесь весьма интересные подтверждения.

2. С точки зрения организации текста. Для того чтобы текст мог себя вести указанным выше образом, он должен быть определенным способом построен: отправитель информации его действительно зашифровывает многократно и разными кодами (хотя в отдельных случаях возможно, что отправитель создает текст как нехудожественный, то есть зашифрованный однократно, а получатель приписывает ему художественную функцию, примышляя более поздние коди

ровки и дополнительную концентрацию смысла). Кроме того, получатель должен знать, что текст, к которому он обращается, следует рассматривать как художественный. Следовательно, текст должен быть определенным образом семантически организован и содержать сигналы, обращающие внимание на такую организацию. Это позволяет описывать художественный текст не только как определенным образом функционирующий в общей системе текстов данной культуры, но и как некоторым образом устроенный. Если в первом случае речь пойдет о структуре культуры, то во втором — о структуре текста.

Между функцией текста и его внутренней организацией нет однозначной автоматической зависимости: формула отношения между двумя этими структурными принципами складывается для каждого типа культуры по-своему, в зависимости от наиболее общих идеологических моделей. В самом общем и неизбежно схематическом виде соотношение это можно определить так: в период возникновения той или иной системы культуры складывается определенная, присущая ей, структура функций и устанавливается система отношений между функциями и текстами. Так, например, в 1740—1750-е гг. в русской литературе происходит упорядочение на самых различных уровнях: метрическом, стилистическом, жанровом и т. д. Одновременно устанавливалась система отношений между этими организациями и их общая ценностная иерархия.

Затем период организации заканчивается. Известная неопределенность в соотнесенности звеньев уступает место однозначной упорядоченности, что означает падение информационной емкости системы, ее закостенение. В этот момент, как правило, происходит смена эстетических теорий, а если, как это часто бывает, художественное закостенение оказывается лишь частным проявлением более широких — уже общественных — процессов стагнации, то и смена глубинных идеологических представлений. На этой стадии система функций и система внутренних построений текстов могут освобождаться от существующих связей и вступать в новые комбинации:

сменяются ценностные характеристики; «низ», «верх» культуры функционально меняются местами. В этот период тексты, обслуживающие эстетическую функцию, стремятся как можно менее походить своей имманентной структурой на литературу. Самые слова «искусство», «литература» приобретают уничижительный оттенок. Но наивно думать, что иконоборцы в области искусства уничтожают эстетическую функцию как таковую. Просто, как правило, художественные тексты в новых условиях оказываются неспособными выполнять художественную функцию, которую с успехом обслуживают тексты, сигнализирующие своим типом организации о некоторой «исконной» нехудожественной ориентации. Так, исключенный теорией классицизма из пределов искусства фольклор сделался для просветителей и предромантиков идеальной эстетической нормой. Аналогичной была судьба очерка, который именно из-за своей «нехудожественности» оказывался в 1840-е, 1860-е гг., да и позже, в поворотные моменты литературного развития, ведущим художественным жанром.

Далее следует этап формирования новой системы идейно-художественных кодификаций, в результате чего между структурой текстов и их функцией складывается новая — первоначально достаточно гибкая — система отношений.

Таким образом, в художественном развитии принимают участие не только художественные тексты. Искусство, представляя собой часть культуры, нуждается для своего развития в не-искусстве, подобно тому, как культура, составляя лишь часть человеческого бытия, нуждается в динамическом соотнесении с внешней для нее сферой не-культуры —

незнакового, нетекстового, несемиотического бытия человека. Между внешней и внутренней сферами происходит постоянный обмен, сложная система вхождений и выведении. Причем сам факт введения текста в сферу искусства означает перекодировку его на язык художественного восприятия, то есть решительное переосмысление.

Кроме отношения текста и функции существенную роль в механизме литературного развития играет система оценок. Вся система текстов, входящих в культуру, в ценностном отношении организуется трехступенчатой шкалой: «верх», отождествляемый с высшими ценностными характеристиками, «низ», представляющий противоположность его[2], и промежуточная сфера, нейтральная в аксиологическом отношении.

Уже само распределение различных по своей природе и функции групп текстов по классам аксиологической иерархии способно стать существенной типологической характеристикой данного вида культуры. Предположим, что мы имеем дело с культурой, в которой этический вид текстов занимает позицию ценностного «верха», а художественный — «низа», и другую, с противоположным распределением оценок этих классов. Уже этого будет достаточно, чтобы увидеть в первой существенное типологическое сходство со средневековой церковной культурой, а во второй — с Римом периода упадка или любой эстетской системой. Понятно, сколь существенное значение для понятия литературы в этой системе имеет место, которое ей отводится в общей ценностной иерархии текстов.

Однако в данном случае оказывается, что художественные тексты ведут себя иначе, чем все остальные. Обычно место текста или его агента (ибо каждому виду текстов соответствует определенная деятельность) в общей иерархии культуры обозначено однозначно: сакральный текст или место монаха может быть святым или презренным, но не может быть святым и презренным одновременно. Юридический текст и свойство быть законником также в каждом типе культуры оценивается однозначно (создающий законы подлежит высшей оценке для Цицерона, низшей — для Христа, в средневековой иерархии он занимает срединное место). Только художественные тексты могут быть предметом взаимоисключающих аксиологических оценок. Хотя художественным текстам в общей иерархии культуры отводится определенное место, они постоянно проявляют тенденцию к расположению на противоположных концах лестницы, то есть в исходной позиции задают некоторый конфликт, создающий потенциальную возможность дальнейшей нейтрализации в некоторых амбивалентных текстах. Тексты, обслуживающие другие культурные функции, ведут себя принципиально иным образом. Для того чтобы объяснить это явление, следует обратиться к внутренней организации того комплекса текстов, который мы определяем как художественную литературу.

Внутренняя организация художественной литературы — и в этом ее отличие от других классов текстов, которые относительно однородны по отношению к общей системе культуры, — изоморфна культуре как таковой, повторяет общие принципы ее организации.

Литература никогда не представляет собой аморфно-однородной суммы текстов: она не только организация, но и самоорганизующийся механизм.

[2] Культурная функция текстов, амбивалентных в отношении к оппозиции «верх/низ», и механизм мены функций между «верхом» и «низом» рассмотрены М. М. Бахтиным в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»(М., 1965).

На самой высокой ступени организации она выделяет группу текстов более абстрактного, чем вся остальная масса текстов, уровня, то есть метатекстов. Это нормы, правила, теоретические трактаты и критические статьи, которые возвращают литературу в ее самое, но уже в организованном, построенном и оцененном виде. Организация эта складывается из двух типов действий: исключения определенного разряда текстов из круга литературы и иерархических организаций и таксонометрической оценки оставшихся.

Самоосмысление литературы начинается с исключения определенного типа текстов. Так начинается разделение на «дикие», «нелепые» и «правильные», «разумные» тексты в эпоху классицизма, на «словесность» и «литературу» у Белинского 1830-х гг. (в дальнейшем это противопоставление получит другой смысл и за словесностью будет признано право тоже считаться литературой, хотя особой ценности — «беллетристикой»). Наглядный пример — совмещение понятия «литература» с одним из полюсов оппозиции «стихи—проза», причем противоположный объявляется не-литературой. Так, в русской литературе 1810-х — первой половины 1820-х гг. само понятие художественной словесности практически совмещается с поэзией; в сознании «шестидесятников» мы наблюдаем противоположное явление.

Исключение определенных текстов из литературы совершается не только в синхронном, но и в диахронном плане; тексты, написанные до возникновения декларируемых норм или им не соответствующие, объявляются не-литературой. Так, Буало выводит из пределов литературы огромные пласты европейского словесного искусства, Карамзин в декларативном стихотворении «Поэзия» утверждает, что поэзия в России скоро появится, то есть еще не существует, хотя стихотворение написано после окончания поэтического поприща Ломоносова, Сумарокова, Тредиаковского и в разгар поэтической деятельности Державина. Такой же смысл имеет тезис «у нас нет литературы», с которым выступали Андрей Тургенев в 1801 г., Кюхельбекер в 1825 г., а позже — Веневитинов, Надеждин, Пушкин (см. набросок «О ничтожестве литературы русской»), Белинский в «Литературных мечтаниях». Аналогичный смысл имело позже утверждение, что русская литература до какого-то момента (как правило, момента создания данного метатекста) не обладала каким-либо основным и единственно дающим право называться литературой свойством — например, народностью («О степени участия народности в литературе» Добролюбова), отражением народной жизни («Что такое искусство?» Л. Толстого) и т. д. Отобранный в соответствии с определенными теоретическими концепциями состав имен и текстов, включаемых в литературу, в дальнейшем подвергается канонизации в результате составления справочников, энциклопедий и хрестоматий, проникает в сознание читателей. Оттенок полемики, присущий ему, утрачивается, забываются конкретные имена создателей легенды, и то, что представляло собой полемические гиперболы и метафоры, начинает восприниматься в прямом смысле.

Приведем пример того, как рожденная потребностями литературной борьбы самооценка литературы превращается в некоторый тип условного кода, который в руках потомства служит основанием для выделения значимых текстов и дешифровки их.

Белинский, борясь за утверждение реалистической литературы, полемически утверждал, что русская литература начинается с Пушкина (утверждение это было направлено в первую очередь против традиции карамзинизма, начинавшей родословную русской литературы

с Карамзина; XVIII в. и классицизм были вычеркнуты из литературы еще декабристской критикой и Н. Полевым). Однако Белинский, холодно — и несправедливо — относившийся к допетровской литературной традиции, был блестящим знатоком литературы XVIII в. и, хотя многократно подвергал ее резкой критике, конечно, не предполагал, что кто-либо может понять его слова в смысле отрицания самого факта ее существования. Вспомним, что нормой литературного вкуса, основой для тривиальных суждений все еще оставались в его эпоху Ломоносов и Державин, а имя Карамзина было окружено настоящим культом поклонения. Это заставляло Белинского полемически преувеличивать отрицание. Однако не случайно Белинский историю русской литературы неизменно начинал (в зависимости от эволюции его теоретических представлений) то с Ломоносова, то с Кантемира. В дальнейшем мысль о том, что русская литература начинается с Пушкина, отделилась от своих исторически обусловленных контекстов, подверглась своеобразной мифологизации и перешла не только в строки журнально-критических статей, а через них — в сознание основной массы читателей середины и второй половины XIX в., но и легла в основу академических историй литературы, создававшихся в ту эпоху. И вот в XX в. пришлось заново «открывать» существование русской литературы XVIII в.

Таким образом, потомки получают от каждого этапа литературы не только некоторую сумму текстов, но и созданную ею самой о себе легенду и определенное количество апокрифических — отвергнутых и преданных забвению — произведений.

Однако реальная картина литературной жизни, как правило, усложняется тем обстоятельством, что литература одного и того же времени чаще всего подвергается осмыслению с нескольких точек зрения, причем границы понятия «литература» могут расходиться при этом достаточно далеко. Колебание между ними обеспечивает системе в целом необходимую информативность.

Одновременно с включением (выключением) тех или иных текстов из области литературы работает и другой механизм — иерархического распределения литературных произведений и ценностной их характеристики. В зависимости от той или иной общекультурной позиции за основу распределения берутся нормы стиля, тематика, связь с определенными философскими концепциями, выполнение или нарушение общепринятой системы правил, но неизменен самый принцип иерархической ценностной характеристики: внутри литературы тексты также относятся к аксиологическому «верху», «низу» или некоторой нейтральной промежуточной сфере.

Распределение внутри литературы сферы «высокого» и «низкого» и взаимное напряжение между этими областями делает литературу не только суммой текстов (произведений), но и текстом, единым механизмом, целостным художественным произведением. Постоянство и единообразие этих структурных принципов для литератур различных народов и эпох поистине достойно внимания. Видимо, описывая литературу той или иной эпохи как единый текст, мы скорее всего приблизимся к задаче выделения универсалий литературы как специфического явления.

Внутренняя классификация литературы складывается из взаимодействия противоположных тенденций: упомянутого выше стремления к иерархическому распределению произведений и жанров, равно как и любых иных значимых элементов художественной структуры, между «высоким» и «низким», с одной стороны, и тенденции к нейтрализации этой оппозиции и снятию ценностных противопоставлений, с другой.

В зависимости от исторических условий, от момента, который переживает данная литература в своем развитии, та или иная тенденция может брать верх. Однако уничтожить противоположную она не в силах: тогда остановилось бы литературное развитие, поскольку механизм его, в частности, состоит в напряжении между этими тенденциями.

Другим примером внутренней организации литературы как целостного организма может быть противопоставление «высокой» и «массовой» литературы. В рамках единой литературы всегда ощущается разграничение литературы, состоящей из уникальных произведений, лишь с известным трудом поддающихся классификационной унификации, и компактной, однородной массы текстов[3]. Выделить какой-либо признак, с тем чтобы приписать его исключительно той или иной из названных групп, затруднительно, поскольку история литературы убеждает, что они легко и постоянно обмениваются признаками. Так, с первого взгляда может показаться, что в классовом обществе «высокая» литература неизменно должна быть связана с господствующими классами, а «массовая» — с демократией. Именно так считали социологи 1920-х гг., а под их влиянием — и В. Б. Шкловский, выдвигавший в известной монографии Матвея Комарова на вакансию народного писателя.

Между тем в истории литературы достаточно примеров, когда действительно вершинная литература идеологически связана с социальными верхами, но не меньше и противоположных. И личные вкусы Николая I, воспитанные переходами от бюргерских добродетелей сентиментального гемюта Марии Федоровны к казарменному романтизму, и социальные интересы представляемых им общественных сил были на стороне «массовой» литературы Булгарина, Загоскина и Кукольника, а не «вершинной» — Пушкина или Лермонтова.

«Вершинная» и «массовая» литература каждая в отдельности могут приобретать в конкретных исторических условиях самые различные значения: социальные, эстетические или общефилософские. Постоянна лишь их функциональная противопоставленность[4]. Для того чтобы придать этим понятиям некоторую конкретность, рассмотрим проблему «массовой литературы» подробнее.

Интерес к массовой литературе возник в русском классическом литературоведении как противодействие романтической традиции изучения «великих» писателей, изолированных от окружающей эпохи и противопоставленных ей. Академик А. Н. Веселовский сопоставил исследования, построенные на основе теории «героев, этих вождей и делателей человечества» — в духе идей Карлейля и Эмерсона, — с парком в стиле XVIII в., в котором «все аллеи сведены веером или радиусами к дворцу или какому-нибудь псевдоклассическому памятнику, причем всегда оказывается, что памятник все же не отовсюду виден, либо неудачно освещен, или не таков, чтобы стоять ему на центральной площадке»[5].

«...Современная наука, — писал он далее, — позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса;

[3] Мы исключаем из рассмотрения проблему «Литература и фольклор» как самостоятельный и сложный вопрос, ограничиваясь рассмотрением функций внутри письменной литературы.

[4] Механизм нейтрализации, конечно, работает и здесь, например в случаях, когда «высокое» искусство сознательно ориентируется на «массовое» — ср. увлечение примитивом, архаическими формами литературы или детской поэзией.

[5] *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43.

она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь»[6].

Такой подход, проявившийся в трудах А. Н. Пыпина, В. В. Сиповского, самого А. Н. Веселовского, а позже — В. Н. Перетца, М. Н. Сперанского и'многих других исследователей, обусловил интерес к низовой и массовой литературе. Имея отчетливо демократический характер как явление идеологическое, этот подход, в собственно научном смысле, был связан с расширением круга изучаемых источников и проникновением в историю литературы методов, выросших на почве фольклористики, и, отчасти, лингвистических приемов исследования.

Критика, которой подвергался в ряде случаев такой подход к истории литературы, связана была с тем, что при этом часто ставился знак равенства между массовостью и исторической значимостью.

Критерий идейной или эстетической ценности текстов отменялся как «ненаучный». Сам термин «произведение искусства» заменен был «позитивным» понятием «памятника письменности». Неслучайно вторжение методов фольклористики и медиевистики, ибо в изучаемых ими текстах, вопреки традиции Буслаева (продолжателями которой позже выступили академики А. С. Орлов, И. П. Еремин, Д. С. Лихачев), видели не произведения искусства, а «памятники». Утрата ученым непосредственно эстетического переживания текста мыслилась как благоприятное обстоятельство. Ученый должен не реконструировать эстетическое переживание чуждых текстов, а отстраниться от этого переживания даже при рассмотрении близких. Тогда произведение превратится в памятник, а исследователь возвысится до вершин позитивного его изучения. К чему это приводило, показала «История русского романа» В. В. Сиповского.

Дальнейший шаг вперед в изучении массовой литературы был сделан в 1920-х гг. Неудачные попытки социологов отождествить ее с демократической струёй в русской литературе, одновременно дискредитируя высшие культурные ценности как классово чуждые народу, мало способствовали продвижению проблемы. Значительно плодотворнее было стремление ряда ученых рассмотреть взаимодействие массового и вершинного аспектов истории литературы. Именно так был поставлен вопрос в книге В. М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», где требование «широкого изучения массовой литературы эпохи» связывалось с взаимодействием ее с процессами «высокой» литературы. Ряд интересных наблюдений был сделан Б. М. Эйхенбаумом и В. Б. Шкловским. Одновременно Ю. Н. Тынянов создал стройную теорию, в которой механизм литературной эволюции определялся взаимовлиянием и взаимной функциональной сменой «верхнего» и «нижнего» ее пластов. В неканонизированной словесности, находящейся за пределами узаконенной литературными нормами, литература черпает резервные средства для новаторских решений будущих эпох.

Несмотря на известную упрощенность предлагаемой Тыняновым схемы, ему принадлежит бесспорная честь первой попытки описания механизма диахронного движения литературы. Вершиной рассмотрения динамики литературы как борьбы, напряжения между культурным «верхом» и «низом», нейтрализации этого напряжения в амбивалентных текстах и соотношения этого процесса с общей эволюцией культуры,

[10] *Веселовский А. Н.* Указ. соч. С. 44.

бесспорно, до сих пор остается книга М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса».

Понятие массовой литературы — понятие социологическое (в терминах семиотики — «прагматическое»). Оно касается не столько структуры того или иного текста, сколько его социального функционирования в общей системе текстов, составляющих данную культуру. Таким образом, понятие это, в первую очередь, определяет отношение того или иного коллектива к определенной группе текстов. Одно и то же произведение может с одной точки зрения включаться в это понятие, а с другой — исключаться. Так, поэзия Тютчева, с пушкинской точки зрения, была фактом массовой литературы; Белинский относил к ней Баратынского. Однако для нас Тютчев так же в нее не входит, как не входил в нее Баратынский для Пушкина. Сочинения В. Петрова, несмотря на сдержанно-иронический отзыв Новикова в «Опыте исторического словаря о российских писателях», относились современниками к вершинам литературы. Пушкин в стихотворении, оглашенном им на лицейском переводном экзамене в 1815 г., назвал из всех русских поэтов, характеризуя XVIII в., лишь два имени: присутствовавшего тут же Державина и Петрова, поставив их рядом. Державину и в голову не пришло обидеться или возразить, хотя чувство поэтической иерархии было у него развито весьма сильно.

О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,

Потомки грозные славян,

Перуном Зевсовым победу похищали;

Их смелым подвигам, страшась, дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громкозвучных лир.

Для нас Петров — яркий пример массовой литературы XVIII в. Аналогичное перемещение пережил и Херасков.

Понятие массовой литературы подразумевает в качестве обязательной антитезы некоторую вершинную культуру. Говорить о массовой литературе применительно к текстам, не разделенным по признаку распространения, ценности, доступности, способу фиксации или хранения или каким-либо иным образом (например, применительно к фольклору), очевидно, не имеет смысла. Видимо, можно предположить следующую схему усложнения парадигмы художественных текстов:

Таким образом, на третьем этапе массовая литература представляет собой фольклор письменности и письменность фольклора. Она часто выполняет роль резервуара, в котором обе эти группы текстов обмениваются культурными ценностями (хотя, конечно, существует и прямой обмен). В XX в. развитие средств массовой коммуникации и сложность судеб народного сознания создают между этими группами особые отношения и вводят новые факторы, рассмотрение которых не есть предмет настоящей работы.

Массовая литература должна обладать двумя взаимно противоречащими признаками. Во-первых, она должна представлять более распространенную в количественном отношении часть литературы. При рассмотрении признаков «более распространенная — менее распространенная», «более читаемая — менее читаемая», «более известная — менее известная» массовая литература получит более сильные характеристики. Следовательно, в определенном коллективе она будет осознаваться как культурно полноценная и обладающая всеми качествами, необходимыми для эстетического функционирования. Однако, во-вторых, в том же обществе должны действовать и быть активными нормы и представления, с точки зрения которых эта литература не только оценивалась бы чрезвычайно низко, как «плохая», «грубая», «устаревшая» или по какому-нибудь другому признаку исключенная, отверженная, апокрифическая, но и как бы не существовала вовсе.

Иногда сама эта выключенность будет повышать интерес к тексту. Так, например, в пушкинскую эпоху читатель имел дело как бы с двумя параллельными иерархиями поэтических ценностей: одна — официальная — будет распространяться на печатную литературу, другая — на «отверженные» рукописные тетради:

> Я спрятал потаенну Сафьянную
> тетрадь. Сей свиток драгоценный,
> Веками сбереженный, От члена
> русских сил, Двоюродного брата,
> Драгунского солдата Я даром
> получил. Ты, кажется, в
> сомненьи... Не трудно отгадать;
> Так, это сочиненья, Презревшие
> печать...[7]

Отношения между этими группами могли складываться самым разнообразным путем. Так, массовая литература может копировать «высокую», создавая ее упрощенный и переведенный на значительно более примитивный язык вариант. На материалах литовского лубка прекрасно прослеживается его стремление подражать «высокой» живописи барочного типа. Массовая поэма русского романтизма начала 1820-х гг. канонизирует нормы пушкинской «южной поэмы», превращая их в штамп.

Возможно и другое отношение, в основе которого лежит не стремление уподобиться высокой литературе, а борьба с ней, однако в пределах общих структурных норм, почерпнутых из той же высокой литературы. В этом случае возникают пародии типа «Службы кабаку» XVII в. или ироикомических поэм XVIII в. Массовая литература мыслит себя как

[7] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937. Т. 1. С. 99.

зеркально перевернутую высокую с обращенной системой аксиологических оценок[8].

Возникают правила «отверженной» литературы, ее классики и ее штампы. Так, если в русской литературе XVIII — начала XIX в. нормативы высокой поэзии предполагали место «возвышенного певца», барда, бича пороков, на которое в разное время претендовали Державин или Капнист, Гнедич или Рылеев, то эта же позиция имела своеобразного двойника в сфере, которую мы сейчас рассматриваем (подобно тому, как средневековый святой имел вне официальной иерархии двойника в лице юродивого). Это была фигура высокая и анекдотическая одновременно. Поэт и пьяница, автор высоких од и сатир, с одной стороны, и кабацкой поэзии — с другой, чья биография еще при жизни превращалась в анекдотический эпос, он своим поведением и утверждал, и пародировал нормы высокой поэзии. То, что это место никогда не было вакантно, занимаясь то Барковым, то Костровым, то Милоновым, видимо, не случайно. Достаточно, например, сопоставить записи Пушкина об этих трех литераторах, чтобы убедиться, что перед нами — одна и та же стилизация биографии. Создается биографическая легенда, регулирующая восприятие фактов жизни этих поэтов аудиторией, а возможно, и их собственное бытовое поведение.

(XVI)

«Сатирик Милонов пришел однажды к Гнедичу пьяный по своему обыкновению, оборванный и растрепанный. Гнедич принялся увещевать его. Растроганный Милонов заплакал и, указывая на небо, сказал: «Там, там найду я награду за все мои страдания...» — «Братец, — возразил ему Гнедич, — посмотри на себя в зеркало: пустят ли тебя туда?»

(XXI)

Херасков очень уважал Кострова и предпочитал его талант своему собственному. Это приносит большую честь и его сердцу, и его вкусу. Костров несколько времени жил у Хераскова, который не давал ему напиваться. Это наскучило Кострову. Он однажды пропал. Его бросились искать по всей Москве, и не нашли. Вдруг Херасков получает от него письмо из Казани. Костров благодарил его за все его милости, но, писал поэт, воля для меня всего дороже. (...) Когда наступали торжественные дни, Кострова искали по всему городу для сочинения стихов, и находили обыкновенно в кабаке или у дьячка, великого пьяницы, с которым он был в тесной дружбе.

(XLVII)

Сумароков очень уважал Баркова как ученого и острого критика и всегда требовал его мнения касательно своих сочинений. Барков прише<л> однажды к С(умарокову). «Сумароков великий человек! Сумароков первый русский стихотворец!» — сказал он ему. Обрадованный Сумароков велел тотчас же подать ему водки, а Баркову только того и хотелось. Он напился пьян. Выходя, сказал ему:

«Александр Петрович, я тебе солгал: первый-то русский стихотворец — я, второй Ломоносов, а ты только что третий». Сумароков его чуть не зарезал[9]

Нетрудно заметить, что во всех этих записях, сохраняющих отчетливые черты устной легенды, образ высокого поэта (Сумароков — Херасков —

[8] Ср.: *Лотман. Ю. М., Успенский Б. А. О* семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. 5. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 284).

[9] *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 12. С. 159—170. (Ср. также отрывок «Барков заспорил однажды с Сумароковым».)

Гнедич) един и противопоставлен его антиподу (Барков — Костров — Милонов). При этом «низкий» двойник обладает чертами сказочного младшего брата: несмотря на презираемое положение, он лучше своего «антипода» высокого ранга и побеждает его (исключение составляет эпизод с Милоновым, в котором функция шутника-острослова передана Гнедичу, а патетическая роль — Милонову).

Как в большинстве новеллистических эпосов, победа заключается в остром слове: герой «низа» более свободен в своем поведении. Не случайно приобщение к «низу» культуры (ср. роль театральных кулис, цыган, артистической богемы, «сельской свободы» — периодических выездов «на лоно природы» — в поместье для горожанина-помещика, на дачу для горожанина-чиновника) воспринимается как освобождение от некоторой системы запретов, перемещение в сферу иного, более свободного поведения. Поскольку высокая культура осмысляет себя как область максимальной организации, низовая литература представляется ей сферой свободы, областью пониженной условности, что может интерпретироваться как искренность, природность и получать свойства высшей притягательности (ср. сопоставление цыганской песни и оперы в «Живом трупе» Л. Толстого).

Поскольку иногда организационные принципы низовой литературы — это нормы, которые на предшествующем историческом этапе свойственны были вершинной, возможны любопытные исторические парадоксы. Так, в 1830—1840-х гг. литературный «низ» был представлен романтизмом, то есть той эстетической системой, которая в принципе отрицательно относилась к массовой литературе и была ориентирована на исключительное и «гениальное». Одновременно литературный «верх» был представлен натуральной (и шире — гоголевской) школой с ее ориентацией на «беллетристику» и массовость. «Верх» сознательно избирал себе образцом жанровые формы, оцениваемые как принадлежащие к литературному «низу» (ср. утверждение Белинского, что недостатком русской литературы является то, что она, имея гениальных писателей, не имеет беллетристики, и обращение ведущих литераторов к жанру очерка), а «низ» моделировал себя по образцу «вершинности» (ср. подчеркнуто прозаическое поведение Печорина и возвышенное — Грушницкого).

Механизм живой литературной жизни подразумевает наличие и борьбу обеих этих тенденций. Победа какой-либо из них означала бы стагнацию литературы как целого. Мы остановились более подробно на соотношении «верха» и «низа» литературы отнюдь не потому, что это единственный или даже важнейший из бинарно противопоставленных механизмов внутренней организации литературы. Не менее существенна оппозиция «свое—чужое»: синхронно организованная «своя» система культуры постоянно испытывает возмущающее воздействие не только со стороны действительности, но и от других культур. Здесь возможно вторжение отдельных текстов (чужая культура на этой стадии контакта воспринимается как хаотическая, не имеющая своей организации), восприятие системы чужих текстов: однако система эта конструируется в недрах собственной культуры по принципу уподобления или противопоставления ей (например, «Хор ко превратному свету», где жизнь «за морем» — это сатирический образ зеркально перевернутой жизни на Руси); острая критика Запада, столь характерная для многих русских публицистов России XIX в., в значительной мере связана с тем, что знакомству с реальным буржуазным Западом предшествовало конструирование утопии «превратного света». Наконец, наступает взаимодействие с системой чужой культуры. Но поскольку, как мы видели, литература в принципе

не однолика, из набора, предъявляемого воспринимаемой культурой, также возможен самый различный выбор.

Таким образом, и здесь мы сталкиваемся не с неподвижной суммой текстов, расставленных по полкам библиотеки, а с конфликтами, напряжением, «игрой» различных организующих сил.

Можно было бы остановиться на том внутреннем напряжении, которое создается в литературе нового времени одновременным сосуществованием стихов и прозы, разными типами их отталкивании и уподоблений. Однако это уже часто делалось. Создание исчерпывающего списка противопоставлений, свойственных литературе как единому механизму, — задача будущего. Но эта задача уже осуществима и, более того, насущно актуальна: без нее невозможно типологическое сравнение литератур и построение истории мировой литературы. Однако выполнение этой задачи не есть цель настоящей работы, устремления которой значительно более скромны. Мы стремились показать, что литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Литература существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния как можно шире. При «жизни» какого-либо исторического этапа литературы противоборство этих тенденций составляет основу того, что делает возможным выражать в литературе интересы различных социальных сил, борьбу нравственных, политических или философских концепций эпохи.

Когда наступает новый исторический момент, моделирующая активность литературы проявляется, в частности, в том, что она активно творит свое прошлое, выбирая из множественности организаций вчерашнего дня одну и канонизируя ее (так Возрождение избрало упрощенную античность). Процесс этот облегчается тем, что каждая из противоборствующих тенденций из полемических побуждений утверждает свою универсальность. В процессе подобной историко-научной канонизации сами тексты трансформируются, поскольку в литературе вчерашнего дня они существовали как часть ансамбля, элемент механизма, а теперь становятся единственно представляющими эпоху.

Однако наступает новый исторический этап культуры, и ученые следующих поколений открывают новое лицо, казалось бы, давно изученных текстов, изумляясь слепоте своих предшественников и не задумываясь о том, что же скажут о них самих последующие литературоведы. Между тем эта поразительная способность художественных текстов давать материал для все новых открытий должна была бы привлечь внимание, поскольку в ней проявляются некоторые существенные черты организации литературы как синхронного механизма.

Слово и язык в культуре Просвещения

Если понимать под Просвещением целостную модель определенного культурного периода[1], то a priori можно утверждать, что проблема языка должна занимать в этой системе значительное место. Однако, в силу своеобразия идеологии Просвещения, понятия слова и языка оказываются не просто присутствующими в этой системе, но и занимающими в ней одно из центральных мест. В предлагаемой статье нас будет, следовательно, интересовать не история тех или иных языков Европы XVIII в. и не узко лингвистические вопросы, связанные с ней, а проблема места слова в культуре и связей, которые возникают между идеей языка и основной концепцией Просвещения.

Понятия Слово, Текст, Знак, Язык лежат в основе очень многих моделей культуры и, видимо, относятся к числу ее универсалий. Тем более важно проследить, как трансформируется связь этих понятий с другими элементами системы при переходе от одной модели к другой. По сути дела, именно отношение к данным понятиям представляет собой удобный индикатор для разграничения систем культуры. Отличие от ближайшего предшественника Просвещения — рационализма XVII в. — в этом отношении особенно показательно.

Проблема языка интересовала рационалистов в двух аспектах. Во-первых, в центре внимания оказывался вопрос о языке как средстве передачи идей, что способствовало логическому анализу смысла слов и стремлению «улучшить» язык, освободив его от двусмысленностей и неточностей семантики. Это подводило к идее искусственных языков, которая, как известно, занимала Лейбница, и он даже склонялся к мысли, что китайский язык «искусственный, т. е. он был целиком придуман некиим выдающимся человеком» («Новые опыты о человеческом разуме», глава «О словах, или О языке вообще»). Такой подход сосредоточивал внимание не на механизмах языкового выражения, к которым предъявлялось единственное требование: не затемнять содержания, — а на сообщении идей. Это, в свою очередь, обусловливало утверждение о том, что язык как средство сообщения идей присущ только человеку и принципиально не может быть свойствен животным. Лейбниц в «Новом опыте о человеческом разуме» утверждал, что животные «совершенно не способны к речи. Только человек способен пользоваться (...) звуками как знаками внутренних мыслей, чтобы таким образом они могли делаться известными другим».

С этим аспектом был связан второй: двуединство языкового знака представлялось частным случаем проблемы соединения интеллектуального и физического начал, что в конечном итоге приводило к дуализму исходных понятий. Лейбниц в полемике с С. Кларком утверждал: «Мысль

[1] Нам представляется целесообразным разграничивать Просвещение как идеологический конструкт, некоторую идеальную норму, созданную самими философами XVIII в. и обобщенную в трудах исследователей в виде непротиворечивой модели, «снимающей» индивидуальные различия позиции Дидро и Руссо, Вольтера и Мабли, и реальную идеологическую жизнь эпохи, ориентированную на эту норму или на полемику с ней, жизнь всегда более сложную и противоречивую, чем ее собственное о себе представление. Таким образом, под Просвещением мы будем понимать метакультурную конструкцию, абстракцию, которая, однако, активно влияла на создание реальных текстов.

о том, что присутствие души и ее влияние на тело взаимно связаны, неприменима по отношению ко мне, так как я, как известно, целиком отвергаю такое влияние»[2].

В том же направлении развивались и мысли Декарта, хотя он и предпринимал попытки объяснить связь между душой и телом. Декарт не посвятил языку развернутых исследований, однако основные положения им были сформулированы весьма отчетливо: исходя из принципиального разграничения механического и интеллектуального начал, Декарт видит в животном великолепно организованный автомат. Таким же автоматом является и человек, пока речь идет о всей сумме его телесных потребностей и функций, а не о душе и связанном с нею интеллектуальном начале. Именно язык, способность к речи, определенная наличием интеллекта, отделяет человека от животного и автомата. В письме к Henry More (1649) он писал:

«Mais de tous les arguments qui nous persuadent que les betes sont denuees de pensees, le principal a mon avis est que les unes soient plus parfaites que les autres dans une meme espece, tout de meme que chez les hommes comme on peut voir chez les chevaux et les chiens, dont les uns apprennent beaucoup plus aisement que d'autres ce qu'on leur enseigne; et bien que toutes nous signifient tres facilement leurs impulsions naturelles, telles que la colere, la crainte, la faim ou d'autres etats semblables, par la voix ou par d'autres mouvements du corps, jamais cependant jusqu'a ce jour on n'a pu observer qu'aucun animal en soit venu a ce point de perfection d'user d'un veritable langage, c'est-a-dire d'exprimer soit par la voix soit par les gestes, quelque chose qui puisse se rapporter a la seule pensee et non a 1'impulsion naturelle. Ce langage est en effet le seui signe certain d'une pensee latente dans le corps; tous les hommes en usent, meme ceux qui sont stupides ou prives d'esprit, ceux auxquels manquent la langue et les organes de la voix, mais aucune bete ne peut en user; c'est pourquoi il est permis de pendre le langage pour la vraie difference entre les hommes et les betes»[3].

Те же мысли Декарт развивал в пятом разделе «Discours de la methode».

2 Цит. по: *Полемика' Г.* Лейбница и С. Кларка по вопросам философии и естествознания (1715—1716 гг.). Л., I960. С. 58.

[3] Цит. по: *Chomsky N.* La linguistiquecartesienne suivi de La Nature formelle du Langage / Ed.du Seuil. Paris, 1966. P. 24.

(«Однако из всех доводов, которые убеждают, что животные лишены мыслей, главным, по моему мнению, является то, что, хотя они находятся на разных, как и люди, степенях совершенства, что можно видеть у лошадей и собак, из которых одни легче усваивают обучение, чем другие, но, хотя все нам легко свидетельствует об их естественных побуждениях, таких, как гнев, страх, голод и другие подобные состояния, которые они передают голосом или телодвижениями, никто и никогда до наших дней не мог наблюдать, чтобы животное поднялось до той степени совершенства, которая позволяет пользоваться настоящим языком, т. е. выражать голосом или жестами что-либо, что могло бы быть соотнесено хоть с одной мыслью. а не только с естественным импульсом. Именно язык есть в действительности единственный знак, удостоверяющий, что в существе скрыта мысль. Все люди им пользуются, даже глупые или лишенные разума, языка или органов речи, но никакое животное им не обладает. Вот почему можно считать язык подлинным различительным признаком между людьми и животными».)

Декарт решительно отказывается видеть общность между криками животных и человеческим языком. Восклицания и движения животных автоматически связаны с определенными возбудителями, а человеческая речь свободна и независима. Крик или жест животного строго определен каким-либо импульсом и не является интеллектуальным актом. Речь же людей свободно порождается, варьируется, охватывая бесконечное разнообразие идей. С этим же связана мысль Декарта об интеллектуально-творческой природе языка, сущность которого состоит в возможности бесконечно создавать новые высказывания, передавая многообразные новые идеи. Отсюда мысль о том, что входящие в человеческую речь восклицания, вызванные непосредственными чувственными стимулами (болью, страданием, радостью и т. п.), также находятся вне языка, принадлежа внеинтеллектуальной сфере.

Н. Хомский проницательно отметил, что картезианские лингвистические идеи оказали влияние на формирование романтических концепций о языке и, в частности, воздействовали на Herder'a:

«Comme Descartes, Herder soutient que le langage humain differe generiquement des exclamations de la passion; on ne saurait 1'attribuer a des organes superieurs de 1'articulation; le langage ne peut evidemment pas avoir son origine dans une imitation de la nature ni dans une convention qui 1'aurait fonde. Le langage est plutot une propriete naturelle de 1'esprit

humain»[4].

Именно то, что человек обладает менее развитыми, чем животные, инстинктами и менее скован естественными импульсами, составило основу человеческого разума с его свободой от механической власти «машины» тела.

Таким образом, противопоставление Природы и Разума и Природы и Языка входило в самое сущность рационалистических лингвистических

концепций.

В полной противоположности рационалистическим концепциям деятели Просвещения, размышляя о языке, сосредоточивали свое внимание на проблеме знака и его сущности. В центре внимания оказывался механизм взаимопонимания и — в связи с этим — опасности, таящиеся в самой природе слова как знака. Язык, в концепции Просвещения, рождается из естественной потребности человека обратиться за помощью к другому человеку. Развивается он из непроизвольных возгласов и жестов, свойственных как людям, так и животным. Язык рождается из страстей, и первые слова — междометия. Вот как рисует Кондильяк в «Опыте о происхождении человеческих знаний» рождение языка. Прибегая к своему излюбленному методу — робинзонаде, мысленному эксперименту с изолированной человеческой особью или парой индивидов, он рассуждает:

«Когда они жили вместе, у них был повод больше упражняться в совершении первых действий души, потому что их общение друг с другом заставляло их связывать с возгласами, сопутствующими каждой страсти, восприятия, естественными знаками которых они были. Обычно они сопровождали их каким-нибудь движением или жестом, которые

[4] *Chomsky N.* Op. cit. P. 32—33. («Как и Декарт, Гердер придерживался мнения о том, что человеческая речь и выражающие страсть восклицания — явления различного рода. Язык не следует приписывать ни органам артикуляции, ни связывать его происхождение с подражанием природе, ни видеть его основу в договоре, который мог бы его создать. Язык, скорее всего, естественная принадлежность человеческого разума».)

были еще более выразительны. Например, тот, кто страдает от отсутствия какого-то предмета, который его потребности сделали для него необходимым, не удержится от того, чтобы издать возглас; он прилагает усилия, чтобы получить этот предмет, он качает головой, машет руками и двигает всеми частями тела. Другой, взволнованный этим зрелищем, устремляет свой взгляд на этот же самый предмет и, ощущая в своей душе чувства, в которых он еще не способен дать себе отчет, страдает, видя страдающим этого несчастного. С этого момента он чувствует себя склонным помочь ему и поддается этому впечатлению, насколько это в его власти. Таким образом, побуждаемые одним лишь инстинктом, эти люди просят друг у друга помощи и оказывают ее друг другу. Я говорю: *одним лишь инстинктом,* так как размышление не может еще в этом участвовать. Один из них не сказал бы: *Мне следует двигаться таким образом, чтобы показать ему, в чем я нуждаюсь, и побудить его помочь мне;* и другой не сказал бы: Я *вижу по этим движениям, что он хочет того-то и того-то, сейчас я ему предоставлю возможность попользоваться этим».* И далее: «Пользование этими знаками постепенно делало упражнения в совершении действий души все более многочисленными, и, в свою очередь, действия души, в совершении которых они все больше упражнялись, совершенствовали знаки и делали пользование ими более привычным»[5].

Одновременно акцент языковой проблемы переносился из области логики в область социологии, из семантики — в прагматику. История языка рисовалась как рассказ о превращении искренних восклицаний, продиктованных самой природой, в язык социальной лжи, конденсатор всей общественной неправды.

В раннем рассказе Льва Толстого «Рубка леса» есть эпизод, который как бы вобрал в себя квинтэссенцию мировосприятия Просвещения в его отношении к проблеме языка. Толстой неоднократно подчеркивал, какое глубокое воздействие оказало на него чтение Руссо, портрет которого он в молодости носил на груди рядом с крестом, а сочинения, по собственному признанию, помнил наизусть", однако под текстом, который мы приводим ниже, подписался бы не только Жан-Жак, но и любой мыслитель Просвещения, видящий в расхождении между значением слова и прагматическим смыслом его употребления корень предрассудков и общественной лжи. Ложь же словесного употребления «культурных людей» обнажается на фоне опасности смерти (вечной и внесоциальной сущности), с одной стороны, и бесхитростной, эмоциональной и поэтому истинной (смысловой акцент на междометии!) речи человека из народа. В палатке, расположенной в пределах достижения огня пушек горцев (рассказ описывает события войны на Кавказе в 1850-е гг.), ротный командир Болхов только что признался рассказчику в том, что он трус и что опасность причиняет ему невыносимые мучения. В это время доносится звук выстрела неприятельской пушки:

«— Это *он* [7], братцы мои! — послышался в это время встревоженный голос одного солдата, — и все глаза обратились на опушку дальнего леса.

[5] *Кондильяк Э. Б. де.* Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1, С. 183—185.

[6] См.: *Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969. С. 600—603.

[7] Распространенное в действующих войсках табу, по которому сразу можно отличить фронтовика от заехавшего из тыла корреспондента, запрещает называть неприятеля его именем. Вместо этого используется местоимение третьего лица или эвфемистическая кличка, условное имя собственное, употребляемое пейоративно, и т. п. Обычай этот сохраняется до настоящего времени.

Вдали увеличивалось и, уносясь по ветру, поднималось голубоватое облако дыма. Когда я понял, что это был против нас выстрел неприятеля, все, что было на моих глазах в эту минуту, все вдруг приняло какой-то новый величественный характер <...> — все это как будто говорило мне, что ядро, которое вылетело уже из дула и летит в это мгновение в пространстве, может быть, направлено прямо в мою грудь.

— 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 Болхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, — я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

— Да вы и теперь сказали, — отвечал я, с трудом скрывая тревогу, произведенную во мне прошедшей опасностью.

<...>

— Тьфу ты, проклятый! — сказал в это время сзади нас Антонов

(солдат. — *Ю. Л.),* с досадой плюя в сторону, — трошки по ногам не задела»[8].

В рамках просветительской традиции создавалась языковая концепция Руссо. В первой главе «Essai sur 1'origine des langues» Руссо писал:

«La parole etant la premiere institution sociale ne doit sa forme qu'a des causes naturelles»[9]. В приведенной формуле Руссо сразу же отмечает связь слова с Природой и Культурой (социальной структурой). Поскольку эти понятия, по Руссо, полярно противоположны, в самой природе языка заложено противоречие. При этом Природа и Культура мыслятся как начальная и конечная точки развития (извращения) коммуникативной связи между людьми. Исходную точку Руссо в «Эмиле» определяет так:

«Все наши языки — произведения искусства. Долго искали, нет ли естественного и общего всем людям языка: без сомнения он есть — это язык, на котором говорят дети, раньше чем научатся говорить. Это язык не членораздельный, но выразительный и звучный, понятный <...). Кормилицы могут нас научить этому языку; они понимают все, что говорят их питомцы, они отвечают им, ведут с ними вполне последовательные диалоги; и хотя произносят при этом слова, но слова эти совершенно бесполезны; дети понимают не смысл слова, а его интонацию. К языку звуков присоединяется язык жестов, не менее энергический. Эти жесты проделываются не слабыми ручонками детей, а их физиономиями»[10]. Интересно, что эти чисто дедуктивные догадки Руссо поразительно подтверждаются современными экспериментами". Хотя и язык интонаций, и язык жестов оба естественны, начальным, по Руссо, был второй,

[8] *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1979. Т. 2. С. 67.

[9] *Essai* sur 1'origine des langues ou il est parle de la melodie et de 1'imitation musicale // Rousseau J.-J. Oeuvres completes. Paris, 1825 T. 1. P. 471—472. («Речь, будучи первым социальным институтом, обязана своими формами только естественным причинам».)

[10] *Руссо Ж.-Ж.* Эмиль, или О воспитании. Спб., 1913. С. 42. [11] См.: *Newson J.* Dialogue and Developient // Action, Gesture and Symbol: The Emergence of Language / Ed. by A. Lock. London; New York; San Francisco, 1978. P. 31—41.

так как «depend moins des conventions». Именно конвенциональность знака страшит Руссо, так как благодаря ей он делается аккумулятором культуры. Руссо предвосхищает Ф. де Соссюра, утверждая условность словесного знака, но делает из этого решающий вывод для своей концепции культуры и прогресса: «La langue de convention n'appartient qu'a 1'homme. Voila pourquoi <...) les animaux n'en font point»[12]. На условность Знака накладывается условность общественных установлений: «il y a deja ici double convention»[13].

По мере развития язык теряет индивидуальность. Проявляя гениальное языковое чутье, Руссо отмечает, что усовершенствование семантики происходит за счет ослабления прагматики. Язык как бы замыкается в самостоятельную имманентную сферу, теряя связь с человеком, с одной стороны, и с истиной, с другой. Особенно заметным этот процесс становится с изобретением письменности: «L'ecriture, qui semble devoir fixer la langue, est precisement ce qui 1'altere; elle n'en change pas les mots, mais le genie; elle substitue 1'exactitude a 1'expression. L'on rend ses sentiments quand on parle, et ses idees quand on ecrit. En ecrivant, on est force de prendre tous les mots dans 1'acception commune <...). En disant tout comme on ecrirait, on ne fait plus que lire en parlant»[14].

Жест, выполняющий роль указательного местоимения, и эмфатические интонации, создающие у аудитории чувство непосредственного присутствия в момент речи не только говорящего и слушающего, но и предмета разговора, восстанавливают связь речи и действительности.

Фактически Руссо занимает проблема лингвистической референции, так остро возникшая в лингвистике последней трети XX в. И здесь Руссо намного обгоняет свой век.

Внутренний пафос Руссо направлен против красноречия салонов, против превращения беседы в игру. По словам M-me de Stael, «La parole est un art liberal qui n'a ni but ni resultat (...). La conversation n'est pas pour les Francais un moyen de se communiquer ses idees, ses sentiments, ses affaires, mais c'est un instrument dont on aime a jouer»[15].

Грамматический пуризм, отточенность семантики, игра смыслами и неожиданность выражений составляют прелесть салонной беседы. «Неприличность» энергической речи, сильных интонаций и простонародных выражений из нее изгоняется. Аббат Barthelemy издевался над госпожой Du Deffand, когда та употребила слово «energie». Duchesse de Choiseui также нашла его вульгарным. Однако вульгарно было не только слово — вульгарным казалось само понятие энергии. Руссо видит два языка: язык площади и язык салона. Первый требует энергии, сильного жеста и интонации, второй — изящества и остроумия:

[12] *Rousseau J.-J.* Op. cit. T. 1. P. 479. («Язык, основанный на договоренностях, свойствен лишь человеку. Вот почему <...) животные так не поступают».)

[13] *Rousseau J.-J.* Op. cit. T. I. P. 488. («Здесь имеется двойная конвенция».)

[14] Ibid. P. 494—495. («Письменность, которая, кажется, должна фиксировать язык, в самом деле его изменяет. Она меняет не слова, а дух языка. Она ставит точность на место выразительности. Говоря — передают чувства, когда пишут — мысли. При письме слова поневоле берутся в их общем значении (...). Когда говорят как пишут, то речь превращается в чтение».)

[15] *Glotz M., Maire M.* Salons du XVIII-e siecle. Paris, 1945. P. 57. («Речь это свободное искусство, не имеющее ни цели, ни последствий (...). Разговор не является для французов средством обмениваться идеями, чувствами или деловыми сведениями, это лишь инструмент, которым любят играть».)

«II y a des langues favorables a la liberte; ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les notres sont faites pour le bourdonnement des divans. (...) Dans les anciens temps, ou la persuasion tenoit lieu de force publique, l'eloquence etait necessaire. A quoi servirait-elle aujourd'hui (...). L'on n'a besoin ni d'art ni de figure pour dire «tel est mon plaisir»[16].

Красноречие — это лингвистический демократизм. Однако это не риторика проповедей эпохи барокко, это речь, которая непосредственно есть действие, слово, являющееся поступком (здесь Руссо интуитивно предвосхищает современные исследования проблем референции). Ривароль позже сказал, что есть слова, которым присущи жесты и интонации, фразы, которые всегда на трибуне. Это же имел в виду Руссо, кончая «Essai sur 1'origine des langues» словами:

«Je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemble est une langue servile; il est impossible qu'un peupte demeure libre et qu'il parle cette langue-la»[17].

Руссо не случайно употребил выражение «le peuple assemble». Революция началась с того, что «peuple assemble» получил язык. Характерна в этом отношении ораторская установка бытовой речи эпохи Великой революции и принципиальный отказ от ораторской дикции и жеста в кругу термидорианской молодежи. В кругу «ineroyable» господствует жаргон — «un gazouillement delicieux»[18].

Значительно сложнее был другой важный аспект языковой программы Просвещения — соотношение национального (литературного) языка и диалектов, что в межкультурном общении отражалось как соотношение языка европейской культуры (французского, латинского) и национальных языков. Идея единого национального языка, основанного на разговорном употреблении, в противовес разделению письменного языка культуры и бытовой устной речи, возникшая еще в эпоху Ренессанса, была воспринята Просвещением. Однако она противоречила как представлению о демократизме ораторской эмфатической речи, с одной стороны, так и открытию пути в литературу диалектной и вообще «неправильной» народной речи, с другой. Руссо ввел в комедию «Les prisonniers de guerre» (1743) швейцарский диалект, Фосс начал писать идиллии на нижнесаксонском диалекте, во второй половине XVIII в. диалектная речь все шире вводилась в русские комедии для характеристики «естественного» и, следовательно, истинного взгляда народа. Но законодательство Конвента отвергло языковую раздробленность, увидав в ней угрозу «единой и неделимой» Республике.

[16] *Rousseau J.-J.* Op. cit. T. 1. P. 562, 563. («Есть языки, благоприятствующие свободе. Это языки звучные, просодические, гармонические, речь на которых слышна издалека. Наш создан для бормотания на диване. <...). В древние времена, когда убеждение являлось общественной силой, красноречие было необходимо. Но к чему оно сегодня? *(...)* Не надо ни искусства, ни риторики, чтобы сказать:

«В том состоит мое удовольствие».)

[17] *Rousseau S.-J.* Op. cit. T. 1. 564. («Я утверждаю, что любой язык, которым нельзя заставить слушать собранный вместе народ, есть рабский язык. Невозможно, чтобы остался свободным народ, пользующийся таким языком».)

[18] «Savez-vous, dit l'incroyable, une histoi-e singue-ie-e qui vient d'a'iver au theat-e Molie-e; c'est un ve-ite cha-mant <...). Eh bien! on zouait Figa-o; on en etait au second aste, le spectac-e etait b-illant cont-e 1'o-dinai-e; z'etait attentif au zeu des acteurs...» *(Lacour L.* Grand Monde et salons politiques de Paris apres la terreur. Paris, 1861. P. 38—39).

Однако идея национального как народного и демократического (а именно такое значение приобрело в конце XVIII в. во Франции слово «нация») получила неожиданный резонанс в общеевропейском контексте:

французский язык начал восприниматься как язык аристократии, а развитие национальных языков получило мощный импульс.

Если слово, ощущаемое как действие, получило развитие в военном красноречии наполеоновской эпохи и с трибуны Национальной ассамблеи перенеслось на поля Аустерлица и Бородина, то слово как выражение природной чистоты естественного человека не боялось косноязычия от Папагено в «Волшебной флейте» Моцарта до Акима из «Власти тьмы» Льва Толстого. «Неискусная» речь выходила на аренду европейской культуры не только как равноправная, но и в качестве более «естественной» и ценной, чем изощренный язык культуры Франции. Как во время строительства Вавилонской башни, в канун эпохи романтизма «главный язык» европейской культуры был упразднен. Европейская культура стала полиглотичной.

Происхождение сюжета в типологическом освещении

Вопрос происхождения сюжета может ставиться как историческая и как типологическая проблема. Первый аспект многократно рассматривался, и здесь мы располагаем некоторым количеством получивших признание фундаментальных идей, а также рядом вполне вероятных гипотез. Относительно второго вопроса дело обстоит, к сожалению, значительно сложнее.

Происхождение сюжета — вопрос, который касается отнюдь не только искусства, хотя именно сюжетные тексты в искусстве представляют собой одно из наиболее нуждающихся в объяснении явлений человеческой цивилизации. Вероятно, для наблюдателя, внешнего по отношению ко всем земным культурам, наибольшую трудность представило бы уяснение смысла существования огромного количества текстов, повествующих о событиях, заведомо не имевших места. Число произведений этого рода находится в очевидном противоречии с любой необходимой социальной функцией, которую мы можем им приписать. Исследовательская осторожность подсказывает здесь, что разумнее усомниться не в необходимости сюжетно-художественных текстов, а в нашем умении ее определить.

*

Для типологически исходной ситуации можно предположить два принципиально противоположных типа текстов.

В центре культурного массива располагается мифопорождающее текстовое устройство. Основная особенность создаваемых им текстов — их подчиненность циклическому временному движению[1]. Создаваемые таким образом 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» в стихотворении А. Блока). В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного повествования, являющегося частной манифестацией безначального 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.

[1] *Levi-Strauss C.* Mythologiques. Ill: L'origine des manieres de table. Plon, 1968. P. 102—106.

Другой особенностью, связанной с цикличностью, является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с отчетливо проявляющимися признаками типологической 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 истоков 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 являлись. Они трактовали не об однократных и закономерных 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 некоторой 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 собой 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.

*

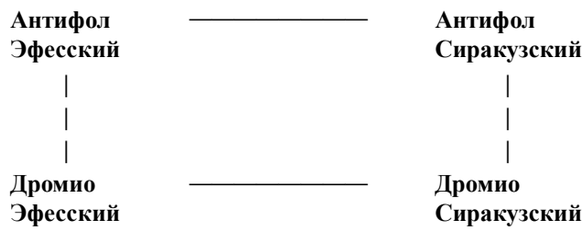
Современный сюжетный текст — плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении типов текстов. Однако процесс их взаимодействия, уже потому, что в реальном историческом пространстве он растянулся на огромный промежуток времени, не мог быть простым и однозначным.

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 в. 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 в. (ср. систему персонажей-двойников в «Жизни Клима Самгина») 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 («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[2] 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, образуя в конечном итоге одно лццо. 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 лесу 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.

[2] См.: *Фрейденберг О. М.* Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Т. 6. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 308).

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...[3]

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[4].

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.

«Двор»		**«Лес»**
Герцог Фредерик		**Старый герцог, живущий в изгнании**
|		|
|		|
Оливер де Буа		**Орландо де Буа**

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.

Розалинда		**Селия**
|		|
|		|
Ганимед		**Алиена**

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.

[3] *Шекспир У. Пол»,* собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. 110. *(Пер. Т. Щепкиной-Куперник.)*
[4] Там же. С. 92.

Орландо	**Розалинда**
Оливер	**Селия**
Ганимед	**Феба**
Сильвий	**Феба**
Оселок	**Одри**
Уильям	**Одри**

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 всем 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 ассимметричное 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 перемещается 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 различных персонажей есть результат того же самого процесса. Нетрудно заметить, что 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, собственно, функцией этого пространства[5].

[5] См.: *Неклюдов С. Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былины // Тезисы докладов во второй Летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966: *Лотман К). М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 280—289.

Исходная в типологическом отношении ситуация — некоторое сюжетное пространство членится одной границей на внутреннюю и внешнюю сферу, и один персонаж 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. Неудивительно, что лирика глубже и естественнее воспринимается читателем как модель его собственной личности, чем эпические жанры.

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). Поскольку закрытое пространство может интерпретироваться как «пещера», «могила», «дом», «женщина» (и соответственно наделяться признаками темного, теплого, сырого[6]), 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 отождествляется 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. 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.

[6] Ср.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие системы (древний период). М., I960.

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 постепенном 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, со всеобщей и вечной остановкой. Признаками разрушения исконно-мифологической структуры в этом случае будут также распадения 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 знаком.

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 т. п.) 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», и 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 т. д. Преступление

также интересует летописца прежде всего 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 самовольному походу Игоря формулируется как указание на инициатора усобиц Олега Гореславича (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[7], 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, на работу Н. П. Дыренковой «Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен», отмечает: «Ощущение разрубания, разрезывания, перебирания внутренностей есть непременное условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом»[8]. Там же приводится многочисленный ряд известий о том, что появлению пророческого дара предшествует прободение языка, ушей, введение змеи в тело и т. п.

В условиях, когда названные выше обряды уже рассмотрены в широком мифологическом контексте (в работах В. Я. Проппа, М. Элиаде и других исследователей), 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 (т. е. пророческого) дара, вплоть до таких деталей, как введение в рот «маленькой змеи, которая воплощает магические способности»[9], он не знал источников, которыми располагает современный этнограф, в равной мере как и нам для понимания его стихотворения не обязательно помнить параллели из книги пророка Исаии (Ис. 6) и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных образов в «Пророке»[10].

Для того чтобы воспринимать пушкинский текст, столь же не обязательно 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

[7] См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

[8] Там же. С. 80.

[9] *Пропп В. Я.* Указ. соч. С. 79.

[10] См.: *Каштелева К. С.* «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник // Зап. Коллегии востоковедов при Азиатском музее АН СССР. Л., 1929. С. 243—270;

Черняев Н. И. «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану» М., 1898.

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 нагляден 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 — 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 первой 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 о вхождении во тьму, мрак, пещерное пространство как смерти и выходу к свету как последующему рождению.

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[11]. Показательный пример этого мы видим в охарактеризованном выше романе Моравиа.

[11] 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 зверями. В романе это психологически обосновывается слышанными с детства рассказами об убитом молодом человеке, который, как считает мальчик, закопан близ зверинца, книгами о христианских мучениках и т. п.; 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 В. Я.* Указ. соч. С. 80). 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 пробив Джона» — и третий, поэзия земледельческого труда, — засевание поля или проглатывание).

То, что образ, подсказанный современной техникой («поезд — тоннель»), строится как суггестивное выражение наиболее архаического мифологического комплекса (переход 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 активации 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 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, образуемая 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

Оба они изоморфны зачатию, и за ними закономерно следует произрастание или изблевывание, которые являются новым и более совершенным рождением. Так, М. 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 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 некоторое нарушение порядка, то есть наиболее вероятным в этом мире парадоксально окажется наименее вероятное. Положительный полюс манифестируется чудом ~ 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 применительно к каждой конкретной культуре 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 стуктурном 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». По Тютчеву, человек расположен на границе этих двух враждебных миров, принадлежа своей природной сущностью миру хаоса, а мыслью — чуждому природе логосу:

Вот от чего, с природой споря,
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник.

Спор между каузально-детерминированным и вероятностным подходами в теоретической физике XX в. — 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 соотношения, 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 доказано 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»[12]. 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 — как лишь возможные, а третьи — как 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 сконструировать наиболее вероятное

[12] См.: *Слонимский А.* «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция 1922 №8.

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 главу «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[13]. 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 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»). 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, ради чего он был приглашен (об этом, вопреки вероятности, все забыли), а совсем о другом — вводится новое усложнение: Дарья Павловна сообщает, что по просьбе Николая Всеволодовича передала деньги капитану Лебядкину, раскрывая тем самым наличие каких-то таинственных отношений между людьми, само 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»), после чего Лиза, естественно, остается. Затем входит капитан Лебядкин, появление которого, с одной стороны, — новое звено в цепи нелепостей, а с другой, неожиданно своей недостаточной безобразностью: он прилично и даже щегольски одет и не пьян (при этом вспоминается выражение Липутина: «Есть люди, которым чистое белье даже неприлично-с»;

поведение Лебядкина оказывается для него неприличным, то есть недостаточно безобразным). Когда нажимают звонок, чтобы вывести Лебядкина, то входящий слуга вместо этого сообщает, что «Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда-с». После чего появляется не Николай Всеволодович, а неизвестный молодой человек,

[13] Вообще, герои Достоевского систематически совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие «странный», немотивированный вид,

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?» Николай Всеволодович ничего не отвечает, почтительно целует руку матери и ласково выводит Марью Тимофеевну из комнаты. В его отсутствие 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»). 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 данных — бытовом и детективном — уровнях существует значимое различие. Разрозненность и случайность последовательностей в детективе только кажущаяся. Она существует для читателя, которому неизвестна тайна 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 и 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 т. п.).

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 указанием. 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»[14].

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»[15]. С другой стороны, в ней воплощается эсхатологическое чудо решения всех конфликтов. В центре «Игрока» — жажда чуда. Выигрыш — «происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикою, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное»[16]. При этом неоднократно подчеркивается, что дело не 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? Zero. Чем могу быть завтра? (явная перефразировка слов аббата Сийеса: «Что такое третье сословие? Ничто. Чем оно может быть завтра? Всем» — придает жажде чуда новый оттенок — возможность политического истолкования, что предсказывает появление Раскольникова — *Ю. Л.)* Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!»[17]

В этом же смысле показательно утверждение Астлея, что «рулетка — это игра по преимуществу русская» и начальная антитеза немецкого постепеновства и русского стремления к мгновенной гибели («расточает их (деньги. — *Ю. Л.)* как-то зря и безобразно») или мгновенному спасению, чуду («разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь»). 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.

[14] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. 2-е изд. М., 1963. С. 122.

[15] *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 4. С. 303. Ср. также: «...сколько крику, шуму, толку, стуку! И какая все это беспорядица, неурядица, глупость, пошлость» (Там же. С. 318).

[16] Там же. С. 396—397.

[17] Там же. С. 423.

Таким образом, если диалогизм — проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории, то одновременно мифологизм проникает в область эксцесса.

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 сознания образом. Так, например, изоморфизм погребения (съедения) 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 единоме 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 двух героях, как это было бы свойственно современному повествователю.

Примером может быть известный эпизод из «Деяний апостолов». Рассказ о Савле-Павле начинается не с рождения героя, а с упоминания его как участника казни первомученика Стефана. В дальнейшем о нем сообщается, что он, «дыша угрозами и убийством на учеников Господа», был ревностным гонителем христиан. На дороге в Дамаск «внезапно осиял его свет с неба». Он слышал глас свыше, потерял зрение, а затем, когда чудесным образом прозрел, превратился в «избранный сосуд» Господен (Деян. 9; 1, 3, 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 типа «влез в одно ухо — вылез из другого и стал молодец молодцом» и т. п. в основе своей, конечно, подразумевают смерть и воскресение). Прямое перенесение такой схемы на позднейшие произведения находим в повествованиях о великих грешниках, сделавшихся праведниками (Андрей Критский, папа Григорий)[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
Все 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.

Критический и равный смерти характер момента перерождения часто подчеркивается тем, что герою дается двойник (сущность двойника^как раздвоившегося единого персонажа нами уже отмечена), который не воскресает (или не омолаживается), а погибает. Такие эпизоды мы находим в ряде текстов от мифа о Медее (волшебное омоложение барана, подвергнутого разъятию и варке, 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 раза перекрестился, —
Бух в котел — и там сварился![19]

[18] *Гудзий Н. К.* К истории легенды о папе Григории // Изв. ОРЯС за 1914 г. Пг., 1915. Т. 19. Кн. 1. С. 247—256; Он *же.* К легендам о Иуде-предателе и Андрее Критском // РФВ. 1915. № 1. С. 11 и 18; *Sleelisch A.* Die Gregorlegende // Zeitschrift fur deutsche Philologie. Halle, 1887. Bd. 19. S. 385—440.

[19] Ср. у Афанасьева легенды о неудачном врачевании.

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 все, чему поклонялся,
Поклонился всему, что сжигал.

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 «Воскресение» Толстого. При всем различии конкретно-исторических идей, транслируемых с помощью данного сюжетного механизма, уже повторение таких названий, как «Возрождение», «Воскресение», не может быть случайностью.

Наложение на схему эсхатологической легенды бытового отождествления литературного персонажа и человека привело к возможности моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив.

*

Сюжет представляет собой 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 статье. 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.

Каноническое искусство как информационный парадокс

В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. Мы исходим из этого как из доказанного факта, поскольку эта мысль подтверждается обширным историческим материалом и рядом теоретических соображений. Один тип искусства ориентирован на канонические системы («ритуализованное искусство», «искусство эстетики тождества»), другой — на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений.

Возможность существования «внеканонического» искусства подвергалась иногда сомнению. При этом указывалось, что уникальные, не повторяющиеся объекты не могут быть коммуникативными и что любая «индивидуальность» и «неповторимость» произведений искусства возникает в результате комбинации сравнительно небольшого числа вполне стандартизованных элементов. Что же касается «канонического искусства», искусства, ориентированного на выполнение правил и нормативов, то существование его настолько очевидный и, казалось бы, хорошо изученный факт, что от исследователей порой укрывается парадоксальность одного из основных принципов нашего к нему подхода.

Предполагается вполне очевидным, что система, служащая коммуникации, имеющая ограниченный словарь и нормализованную грамматику, может быть уподоблена естественному языку и изучаться по аналогии с ним. Так возникло стремление видеть в канонических типах искусств аналоги естественных языков.

Как отмечали многочисленные исследователи, существуют целые культурные эпохи (к ним относят, например, века фольклора, средневековье, классицизм), когда акт художественного творчества заключался в выполнении, а не нарушении правил. Явление это неоднократно описывалось (применительно к русскому средневековью, например, в трудах Д. С. Лихачева). Более того, именно в изучении текстов этого типа структурное описание сделало наиболее заметные успехи, поскольку к ним, как кажется, в наибольшей мере применимы навыки анализа общеязыкового текста.

Параллель с естественными языками представляется здесь вполне уместной. Если допустить, что есть особые типы искусства, которые целиком ориентированы на реализацию канона, тексты которых представляют собой осуществление предустановленных правил и значимые элементы которых суть элементы заранее данной канонической системы, то вполне естественно уподобить их системе естественного языка, а создаваемые при этом художественные тексты — явлениям речи (в соссюрианской оппозиции «язык — речь»).

Между тем эта параллель, столь, как кажется, естественная, порождает определенные трудности: текст на естественном языке реализуется при полной автоматизации плана выражения, который для участников языкового общения лишен всякого самостоятельного интереса, и предельной свободе содержания высказывания. Художественные тексты, принадлежащие эстетике тождества, в этом отношении строятся по прямо противоположному принципу: область сообщения у них предельно канонизи-

руется, а «язык» системы сохраняет неавтоматизированность. Вместо системы с автоматизированным (и поэтому незаметным) механизмом, способным передавать почти любое содержание, перед нами система с фиксированной областью содержания и механизмом, сохраняющим неавтоматичность, т. е. постоянно ощущаемым в процессе общения.

Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализованного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения. Если на русском, китайском или любом другом языке можно говорить о чем угодно, на языке волшебных сказок можно говорить только об определенных вещах. Здесь оказывается совершенно иным отношение автоматизации выражения и содержания.

Более того, если говорящие на родном языке, употребляющие его без ошибок и правильно, не замечают его, он полностью автоматизирован и внимание сосредоточено на сфере содержания, то в области искусства автоматизации кодирующей системы не может произойти. Иначе искусство перестанет быть искусством. Происходит, таким образом, весьма парадоксальная вещь. С одной стороны, мы действительно имеем засвидетельствованную огромным числом текстов систему, очень напоминающую естественный язык, систему с устойчивым канонизированным типом кодировки, а с другой стороны, эта система ведет себя странным образом — она не автоматизирует свой язык и не обладает свободой содержания.

Таким образом, получается парадоксальное положение: при, казалось бы, полном сходстве коммуникативной схемы естественного языка и «поэтики тождества» функционирование систем имеет диаметрально противоположный характер. Это заставляет предположить, что параллель между общеязыковыми типами коммуникации и коммуникативной схемой, например, фольклора не исчерпывает некоторых существенных форм художественной организации этих видов искусства.

Как же может получиться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, т. е. сохраняет информативность как таковая? Ответ может быть лишь один:

описывая произведение фольклора, средневековой литературы или любой иной текст, основанный на «эстетике тождества», как реализацию некоторых правил, мы снимаем лишь один структурный пласт. Из поля зрения, видимо, ускользают действия специфических структурных механизмов, обеспечивающих деавтоматизацию текста в сознании слушателей.

Представим себе два типа сообщения: одно — записка, другое — платок с узелком, завязанным на память. Оба рассчитаны на прочтение. Однако природа «чтения» в каждом случае будет глубоко своеобразна, В первом случае сообщение будет заключено в самом тексте и полностью может быть из него извлечено. Во втором — «текст» играет лишь мнемоническую функцию. Он должен напоминать о том, что вспоминающий знает и без него. Извлечь сообщение из текста в этом случае невозможно.

Платок с узелком может быть сопоставлен с многими видами текстов. И здесь придется напомнить не только о «веревочном письме», но и о таких случаях, когда графически зафиксированный текст — лишь своеобразная зацепка для памяти. Такую роль играл вид страниц Псалтыри для неграмотных дьячков XVIII в., читавших псалмы по памяти, но непременно глядя в книгу. По авторитетному свидетельству академика И. Ю. Крачковского, в силу особенностей графики чтение Корана на определенных этапах его истории подразумевало предваритель-

ное знание текста[1]. Но, как мы увидим в дальнейшем, круг подобных текстов придется значительно расширить.

Припоминание — лишь частный случай. Он будет входить в более обширный класс сообщений, при которых информация будет не содержаться в тексте и из него соответственно извлекаться получателем, а находиться вне текста, с одной стороны, но требовать наличия определенного текста, с другой, как непременного условия своего проявления.

Можно рассматривать два случая увеличения информации, которой владеет какой-либо индивид или коллектив. Один — получение извне. В этом случае информация вырабатывается где-то на стороне и в константном объеме передается получателю. Второй — строится иначе: извне получается лишь определенная часть информации, которая играет роль возбудителя, вызывающего возрастание информации внутри сознания получателя. Это самовозрастание информации, приводящее к тому, что аморфное в сознании получателя становится структурно организованным, означает, что адресат играет гораздо более активную роль, чем в случае простой передачи определенного объема сведений.

В случае, когда мы имеем дело с получением информативного возбудителя, это, как правило, строго урегулированный текст, который способствует самоорганизации воспринимающей личности. Размышления под стук колес, под мерную, ритмическую музыку, созерцательное настроение, вызванное рассматриванием правильных узоров или совершенно формальных геометрических рисунков, завораживающее действие словесных повторов — все это наиболее простые примеры такого рода увеличения внутренней информации под влиянием организующего воздействия внешней.

Можно предположить, что во всех случаях искусства, относящегося к «эстетике тождества», мы сталкиваемся с усложенными проявлениями того же принципа.

Отмеченный нами выше парадокс находит тогда объяснение. При сравнении фольклора и средневекового искусства, с одной стороны, и поэтики XIX в., с другой, выясняется, что в этих случаях графически зафиксированный текст по-разному относится к заключенному в произведении объему информации. Во втором случае — по аналогии с явлениями естественного языка — он заключает всю информацию произведения (сообщения), в первом — лишь незначительную ее часть. Сверхупорядоченность плана выражения здесь приводит к тому, что связь между выражением и содержанием теряет присущую естественным языкам однозначность и начинает строиться по принципу узелка и связанного с ним воспоминания.

Получатель произведения XIX в. прежде всего слушатель — он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим связано и то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. Слушатель фольклора скорее напоминает слушателя музыкальной пьесы, чем читателя романа. Не только появление письменности, но и перестройка всей системы искусства по образцу схемы общеязыкового общения породила литературу.

Таким образом, в одном случае «произведение» равняется графически

[1] *Коран* / Пер. и комм. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 674.

зафиксированному тексту: оно имеет твердые границы и относительно стабильный объем информации, в другом — графический или иначе зафиксированный текст — это лишь наиболее ощутимая, но не основная часть произведения. Оно нуждается в дополнительной интерпретации, включении в некоторый значительно менее организованный контекст.

В первом случае формообразующий импульс состоит в уподоблении данной семиотической системы естественному языку, во втором — музыке.

Соотношение произведения искусства и действительности, его интерпретирующей, в этих двух типах построения художественных текстов имеет принципиально различный характер: если в поэтике реалистического типа отождествление текста и жизни представляет наименьшую сложность (наибольшего творческого напряжения требует создание текста), то в произведениях «эстетики тождества» в тех случаях, когда такое отождествление происходит (текст может строиться и как чисто синтагматическая конструкция, подразумевающая лишь факультативное семантическое истолкование, не более обязательное, чем, например, зрительные образы в непрограммной музыке), оно представляет наиболее творческий акт и может строиться по принципу наибольшего несходства или любых иных, установленных лишь для данного случая, правил интерпретации.

Таким образом, еслидеканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный — как ее возбудитель. В текстах, организованных по образцу естественного языка, формальная структура — посредующее звено между адресантом и адресатом. Она играет роль канала, по которому передается информация. В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передается адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность.

Из этого вытекает, что, описывая канонизированные тексты только с точки зрения их внутренней синтагматики, мы получаем чрезвычайно существенный, но не единственный пласт структурной организации. Остается еще вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива, как он функционировал? Вопрос этот тем более труден, что ответить на него, исходя из самого текста, часто бывает невозможно. Тексты искусства XIX в. в себе самих содержат, как правило, указания на свою социальную функцию. В текстах канонизированного типа таких указаний, как правило, нет. Прагматику и социальную семантику этих текстов нам приходится реконструировать на основании только внешних по отношению к ним источников.

При решении вопроса, откуда же берется информация в текстах, вся система которых по условию наперед предсказуема (ибо именно повышение предсказуемости составляет тенденцию канонизированных текстов), необходимо учитывать следующее.

Во-первых, следует различать случаи, когда ориентация на канон принадлежит не тексту как таковому, а нашему его истолкованию.

Во-вторых, следует учитывать, что между структурой текста и осмыслением этой структуры на метауровне общего культурного контекста могут быть существенные расхождения. Не только отдельные тексты, но и целые культуры могут осмыслять себя как ориентированные на канон. Но при этом строгость организации на уровне самоосмысления может компенсироваться далеко идущей свободой на уровне построения отдельных текстов. Разрыв между идеальным самоосмыслением культуры и ее текстовой реальностью в этом случае становится дополнительным источником информации.

Так, например, тексты основоположника русского старообрядческого движения протопопа Аввакума им самим осмысляются как ориентированные на канон. Более того, борьба за культуру, строящуюся как выполнение строгой системы заранее данных правил, составляла его жизненную и литературную программу. Однако реальные тексты Аввакума строятся как нарушение правил и канонов литературы. Это позволяет исследователям, ставя его творчество в различные контексты более общего плана (порой достаточно произвольно), истолковывать его то как «традиционалиста», то как «новатора».

Можно привести и другой пример. Петровская государственность считала себя регулярной. Эпоха выдвинула требование «регулярного государства» и идеалы предельной нормализации всего строя жизни. Государство сведено было к определенной формуле и определенным числовым отношениям вплоть до проектируемых каналов Васильевскоto острова (которые так и не были построены), вплоть до табели о рангах.

Но ведь если от уровня самооценки петровской государственности перейти к уровню административной деятельности, мы столкнемся с чем-то прямо противоположным регулярности. Ведь так и не был создан даже Свод законов, между тем как в допетровской Руси судебники составлялись легко. Постпетровская государственность никакой юридической кодификации не создала. Единственное, что было создано, это Свод законов, многотомное издание — прецедент, который должен был заменить отсутствующую кодифицированную систему.

Таким образом, следует иметь в виду, что самооценка культуры как ориентированной на кодификацию не всегда объективна. Также надо иметь в виду, что метауровень и уровень текста иногда тяготеют к совпадению, к адекватности соотношения, а иногда наоборот.

Каноническое искусство играет огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некоторую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать не только его внутреннюю синтагматическую структуру, но и скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры.