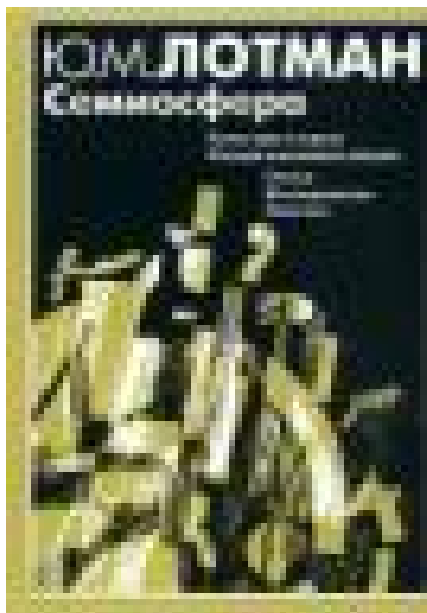


БИБЛИОГРАФИЯ = *Лотман Ю. М. Семиосфера.* — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. — 704 с. - <http://yanko.lib.ru> - Библиотека Fort / Да Славы Янко. 10.04.2003.



Ю.М.ЛОТМАН

СЕМИОСФЕРА

Культура и взрыв Внутри мыслящих миров

Статьи Исследования Заметки

Санкт-Петербург «Искусство-СПБ»

О метаязыке типологических описаний культуры

О семиотическом механизме культуры

Миф — имя — культура

Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума

Феномен культуры

Технический прогресс как культурологическая проблема

Культура как субъект и сама-себе объект

О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры

Память в культурологическом освещении

Люди и знаки¹	5
Культура и взрыв	11
Постановка проблемы	12
Система с одним языком	14
Постепенный прогресс	17
Прерывное и непрерывное	21
Семантическое пересечение как смысловой взрыв. Вдохновение	26
Мыслящий тростник	31
Мир собственных имен	35
Дурак и сумасшедший	41
Текст в тексте (Вставная глава)	62
Перевернутый образ	73
Логика взрыва	101
Момент непредсказуемости	108
Внутренние структуры и внешние влияния	116
Две формы динамики	120
Сон — семиотическое окно	123
«Я» и «Я»	126
Феномен искусства	129
«Конец! как звучно это слово!»	137
Перспективы	141
Вместо выводов	146
Внутри мыслящих миров	149
Введение	150
Вводные замечания	150
После Соссюра	153
Часть первая. Текст как смыслопорождающее устройство	155
Три функции текста	155
Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)	163
Риторика — механизм смыслопорождения	177
Иконическая риторика	194
Текст в процессе движения: автор — аудитория, замысел — текст	203
Символ — «ген сюжета»	220
Символ в системе культуры	240
Часть вторая. Семиосфера	250
Семиотическое пространство	250
Понятие границы	257
Механизмы диалога	268
Семиосфера и проблема сюжета	276
Символические пространства	297
1. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах	297
2. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте	303
3. Дом в «Мастере и Маргарите»	313

4. Символика Петербурга	320
Некоторые итоги	334
Часть третья. Память культуры. История и семиотика	335
Проблема исторического факта	335
Исторические закономерности и структура текста	339
Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры?	363
О роли типологических символов в истории культуры	371
Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры? ..	385
Заключение	389
Введение	391
Культура и информация	393
Культура и язык	396
Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков	400
I. Семантический («символический») тип	402
II. Синтаксический тип	407
III. Асемантический и асинтаксический тип	410
IV. Семантико-синтаксический тип	415
Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика	417
О двух типах ориентированности культуры	425
О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах	427
Семантика числа и тип культуры	430
Текст и функция ¹	434
К проблеме типологии текстов	442
О типологическом изучении культуры	447
Некоторые выводы	457
Статьи и исследования	461
О метаязыке типологических описаний культуры	462
О семиотическом механизме культуры	485
Тезисы к семиотическому изучению культур ¹ (в применении к славянским текстам)	504
Миф — имя — культура	525
I	525
II	535
III	536
IV	540
Динамическая модель семиотической системы	543
Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума	557
Феномен культуры	568
Мозг — текст — культура — искусственный интеллект	580
Асимметрия и диалог	590
К построению теории взаимодействия культур (<i>семиотический аспект</i>)	603
Память культуры	614
Технический прогресс как культурологическая проблема	622
Культура как субъект и сама-себе объект	639
О динамике культуры	647
Мелкие заметки, тезисы	663
О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры	664
О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры	666
Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов	668
О мифологическом коде сюжетных текстов	670
Память в культурологическом освещении	673
Архитектура в контексте культуры	676
Из письма Ю. М. Лотмана Б. А. Успенскому	683
От издательства	685
I	686
II	686
III	686
IV	686
V	687
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	688
Содержание	701

ББК 81

Лотман Ю. М.

Л80 Семиосфера. — С.-Петербург: «Искусство—СПБ», 2000. — 704 с.

ISBN 5-210-01488-6

ISBN 5-210-01488-6

Седьмая книга сочинений Ю. М. Лотмана представляет его как основателя московско-тартуской семиотической школы, автора универсальной семиотической теории и методологии. Работы в этой области, составившие настоящий том, принесли ученому мировую известность. Публикуемые в томе монографии («Культура и взрыв» и «Внутри мыслящих миров»), статьи разных лет, по существу, заново возвращаются в научный обиход, становятся доступными широким кругам гуманитариев. Книга окажется полезной для студентов и педагогов, историков культуры и словесников, для всех, кто изучает глубинные явления культуры.

ББК 81

Научное издание

Юрий Михайлович Лотман

СЕМИОСФЕРА

Культура и взрыв

Внутри мыслящих миров

Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992)

Редакторы *Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак* Компьютерная верстка *С. Л. Пилипенко* Компьютерный набор *Г. П. Жуковой* Корректоры *Л. Н. Борисова, Т. А. Румянцева*

ЛР № 000024 от 09.X.98.

Подписано в печать 07.IX.2000. Формат 70 X 100 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Физ. печ. л. 44,0. Усл. печ. л. 57,2. Тираж 5000 экз. Заказ № 1790. Издательство «Искусство—СПБ». 191014 Санкт-Петербург, Саперный пер., 10, оф. 8. Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор» Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 197110 Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

УДК 80/81 **ББК** 81 Л80

Федеральная программа книгоиздания России

Составитель *М. Ю. Лопшан*

Составитель указателя имен *А. Ю. Балакин*

Художник *С. Д. Плаксин*

Все права защищены.

Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена какими бы то ни было средствами без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Книги можно приобрести в издательстве по адресу:

191014 С.-Петербург, Саперный пер., 10, офис 8.

Тел. коммерческой службы: (812) 275-29-49; (812) 275-08-72; факс (812) 275-46-45

ISBN 5-210-01488-6

© М. Ю. Лотман, текст, состав, 2000 г. © С. Д. Плаксин, оформление, 2000 г. © «Искусство—СПБ», 2000 г.

Люди и знаки¹

[Вместо предисловия]

Наука занимает в нашей жизни все большее место. Она вторгается в повседневный быт, наводняя его механизмами, техникой, меняет строй нашего мышления, самый характер речи. На всем земном шаре миллионы людей с надеждой или же с опаской обращают свои взоры к науке. Одни ждут от нее заведомо большего, чем она может дать, — всеобщего решения всех вопросов, мучающих человечество; другие опасаются, не приведет ли научно-технический прогресс к полному исчезновению людей. Люди науки, их творчество, склад мышления, условия жизни стали одной из любимых тем писателей и кинематографистов. Создалась специальная литература, посвященная науке и ее будущим достижениям, — научная фантастика. И то, что все эти произведения с жадностью поглощаются читателем, несмотря на их очевидную порой низкопробность, — не случайно. В этом сказывается стремление широких кругов читателей понять, что такое научное творчество.

Но достаточно почитать научно-фантастические романы, чтобы убедиться, что самая сущность научного творчества представляется часто писателям (а их представления переходят в читательскую массу) в искаженном виде. Ученый чаще всего предстает в виде Паганеля из известного всем с детства романа Жюль Верна. Это ходячая энциклопедия, сборник ответов на все мыслимые вопросы. Такое обывательское представление внушает читателю мысль: «Вот если бы я мог выучить наизусть всю Большую Советскую Энциклопедию, я был бы ученым, на все мог бы ответить». В этих романах обыкновенные люди сомневаются, а ученые (часто с помощью таинственных

¹ Эта статья была опубликована в 1969 г. в газете «Советская Эстония» (№ 27) в качестве ответа на письмо некоего помощника машиниста дизель-поезда И. Семенникова, в котором он интересовался новой наукой — семиотикой. На расстоянии трех десятков лет любознательный машинист представляется фигурой мифической. Но, даже если мы имеем дело с редакторской мистификацией, мы не можем не поблагодарить «Советскую Эстонию» за публикацию семиотической статьи Ю. М. Лотмана, написанной для широкой аудитории. (Примеч. ред. — Вышгород. 1998. № 3).

машин, на изобретение которых так щедры фантасты) знают: «простые» люди спрашивают — ученые отвечают.

Соответственно с этим же обывательским представлением о мире, непосредственно окружающем человека, все ясно — над чем здесь ломать голову! Поэтому, если писатель стремится изобразить научный поиск, то он пошлет своего героя в далекие, недоступные горы, или — еще лучше — в туманность Андромеды, или на какую-нибудь звезду, обозначенную греческой буквой и манящим звонким названием. Там-то и произойдет удивительное открытие.

Подобные толкования труда ученого были бы только смешны, если бы не причиняли непосредственного вреда. Распространение ложного обывательского взгляда на сущность научного творчества вредно, во-первых, потому, что сбивает с толку молодежь, а молодежи принадлежит в науке будущее. Во-вторых, не следует забывать, что условия существования науки — благоприятные или неблагоприятные — создаются не учеными, а обществом. И для этого общество должно понимать, что полезно для науки, а что вредно.

Вступление это было необходимо, потому что семиотика — наука, в которой с большой ясностью отразились некоторые черты, присущие всякому научному мышлению.

Наука далеко не всегда ищет неизвестного за тридевять земель. Часто она берет то, что казалось понятным и простым, и раскрывает в нем непонятность и сложность. Наука далеко не всегда превращает неизвестное в известное — часто она поступает прямо противоположным образом. Наконец, наука часто совсем не стремится дать как можно больше ответов: она исходит из того, что правильная постановка вопроса и правильный ход рассуждения представляют большую ценность, чем готовые, пусть даже истинные, но не поддающиеся проверке ответы.

Предмет семиотики — науки о коммуникативных системах и знаках, которыми в процессе общения пользуются люди (и не только люди, но и животные или машины), — прост. Что может быть проще и знакомее ситуации «я сказал — ты понял»? А между тем именно эта ситуация дает обильные основания для научных размышлений. Каков механизм передачи информации? Что обеспечивает надежность ее передачи? В каких случаях можно в ней сомневаться? И что означает «понимать»? Эти и многие другие вопросы, которые кажутся столь простыми, если ограничиваться узкой сферой бытового опыта, окажутся вполне серьезными, если приглядеться к ним внимательно. Представим себе, что мы имеем дело с машиной-автоматом, включаемой определенными сигналами. Мы подаем сигналы — машина включается. «Понимает» ли нас машина? В настоящее время установлено, что некоторые животные обмениваются информацией при помощи сигналов, образующих порой весьма сложную систему (эти занимается специальная дисциплина — «зоосемиотика»). Значит, животные друг друга «понимают»? А можем ли мы их «понимать»? Или заставить их «понимать» нас?

Наконец, представим себе случай, пока остающийся достоянием фантастов, но который, возможно, в один прекрасный день делается реальностью, — контакт с инопланетными разумными существами или другими космическими цивилизациями. Сможем ли мы обмениваться информацией, понимать друг

друга? Коллизии непонимания, как правило, оканчиваются трагически. Чтобы не ссылаться на обильные примеры, которые мы находим в истории человечества, укажу на взаимоотношения, которые сложились на Земле между человеком и животным миром. Здесь сразу же возникла коллизия непонимания. Она привела к тому процессу полного истребления животных, который в настоящее время вступает в завершающую стадию.

Было ли оно необходимо? Всегда ли оно диктовалось борьбой за существование? Но ведь там, где мы имеем дело с подлинной борьбой за существование, например с конфликтом между хищниками и травоядными, птицами и насекомыми, почти никогда не происходит истребление одних и полное торжество других — устанавливается некоторое равновесие. Случай «тигры без остатка съели всех травоядных» в природе невозможен — он прежде всего не соответствует интересам тигров как биологического вида.

Истребление животных человеком далеко не всегда диктуется борьбой за существование — очень часто оно есть следствие непонимания намерений и действий животных. Рассуждения о том, что «животные не умеют думать» и, следовательно, «их невозможно понять», «они и сами друг друга не понимают и живут в вечной войне», «самое простое — избавиться от них», не только элементарно невежественны, но и подозрительно напоминают аргументы, на которые ссылались колонизаторы, ведя в прошлом веке истребительные войны против туземцев в Африке, Австралии и Америке. Тот, кто не понимает другого, всегда склонен считать, что тут и понимать нечего, надо истреблять. Но в конфликте человека с животным миром сила оказалась на его стороне. Так ли это будет в случае космических контактов? Не слишком ли здесь велик риск, чтобы к нему относиться легкомысленно? А если это так, то очевидно, что научное исследование сущности понимания может получить некогда совсем не абстрактно-академическое значение.

Но если мы посмотрим внимательно вокруг себя, то убедимся, что не следует ждать космических гостей, чтобы задуматься над этим вопросом. Нас не удивляет тот факт, что мы не понимаем книгу, написанную на языке, которым мы не владеем. Зато мы очень изумляемся (и даже сердимся), когда не понимаем произведение искусства — слишком новое или слишком старое. Л. Толстой не понимал Шекспира и имел смелость в этом признаться. Мы не признаемся, но означает ли это, что мы его понимаем? Понимаем ли мы детей? А что означает понимать себя? Очевидно, что на все эти вопросы (а в решении их заинтересованы и эстетика, и педагогика, и психология, и просто жизненная практика) мы не сможем ответить, пока не определим содержания слова «понимать», пока не превратим его в научный термин.

Во всех случаях, о которых шла речь, мы имели дело с некоторыми системами коммуникаций и передачей с их помощью определенной информации. Так выделяется некоторый общий предмет исследования. Говорим ли мы или пишем на каком-либо языке (эстонском, английском, русском, чешском или любом другом), наблюдаем ли сигнализацию уличных светофоров, читаем роман или смотрим кинофильм, улавливаем сигналы из космоса или дешифруем язык дельфинов, — мы стремимся включиться в некоторую систему коммуникаций и получить передаваемую с ее помощью информацию. Без получения, хранения и передачи информации невозможна жизнь человека —

ни познание мира, ни организация человеческого общества. Поэтому очевидно, что сравнительно новая наука, изучающая коммуникативные системы, — семиотика — имеет право на место в семье наук и что место это со временем, видимо, окажется немаловажным.

Семиотика возникла как самостоятельная дисциплина сравнительно недавно, хотя еще в XVII в. английский философ-материалист Дж. Локк очень точно определил сущность и объем семиотики (использовав именно этот термин). Локк писал, говоря о разделении науки: «Следующий раздел можно назвать „семиотика“, или „учение о знаках“». Задача этого раздела, по его мнению, — «рассмотреть природу знаков, которыми ум пользуется для понимания вещей или для передачи своего знания другим». Это определение семиотики до сих пор остается вполне удовлетворительным с научной точки зрения.

Однако долгие годы глубокие идеи Локка не получали развития. Потребовался общий переворот в целом ряде традиционных наук, чтобы произошло рождение семиотики. Наука эта возникла в пятидесятых годах нашего века на скрещении нескольких дисциплин: структурной лингвистики, теории информации, кибернетики и логики (это «гибридное» происхождение привело к тому, что до сих пор предмет и сущность семиотики несколько различно понимаются представителями этих областей науки).

Особенно велика была роль современного языкознания. Это не случайно. Мы уже говорили, что в основе многих семиотических проблем лежит изучение элементарной коммуникативной ситуации типа «я говорю — ты понимаешь». Но ясно: для того, чтобы это произошло, необходимо, чтобы у нас был общий язык. Языки, на которых говорят народы мира (их называют «естественными языками»), — самая важная, распространенная и хорошо изученная коммуникативная система. Успехи структурной лингвистики в значительной мере определили поэтому исследовательские приемы семиотики.

Однако в дальнейшем было замечено, что по типу естественных языков во многом организованы все знаковые коммуникативные системы, функционирующие в человеческом обществе, будь то система уличных сигналов, азбука Морзе или структура выразительных средств искусства. Понятие языка начало трактоваться расширительно — заговорили о «киноязыке», «языке танца» или определенных типах социального поведения как особых «языках». Всякий раз, когда мы имеем дело с передачей или хранением информации, мы можем ставить вопрос о языке этой информации. Так возникла общая теория коммуникативных систем.

Значительный вклад в нее сделала теория информации. Эта математическая дисциплина зародилась во время второй мировой войны из сравнительно скромных и чисто технических задач: перед инженером Шенноном (США) была поставлена проблема изучения надежности линий связи. Шеннон одновременно разработал математическую теорию, которая позволяла измерять количество информации, условия шифрования и дешифровки текста, вероятность искажений и т. п. Основные понятия теории информации — «канал связи», «код», «сообщение» — оказались чрезвычайно удобными для интерпретации ряда семиотических проблем.

Проблема хранения и передачи информации одновременно оказалась и в центре внимания кибернетики, причем «информация» стала трактоваться здесь более широко, как всякая структурная организация. С этой точки зрения, информация — это не только то, что я узнал, но и то, что я могу узнать: не прочитанная еще книга, неоткрытая звезда или непроигранная граммофонная пластинка — все равно представляют определенные величины информации. Картина мира, набросанная отцом кибернетики Н. Винером, — это колоссальная битва организации и дезорганизации информации и разрушения («энтропии»). Таким образом, наука о передаче информации для кибернетики оказывается лишь частью его собственной проблематики. Однако известно, что передача информации требует одного неперемного условия — знака. Понятие знака, которое одновременно разрабатывалось и лингвистами, и математиками, и логиками, стало фундаментальным понятием семиотики, которую не случайно чаще всего называют наукой о знаковых системах.

Английский писатель Дж. Свифт в фантастическом путешествии Гулливера на остров Лапуту описал чудаков-ученых, которые решили заменить слова предметами. Нагруженные разнообразными вещами, тащились они по городу и, вместо того, чтобы произнести слово, протягивали друг другу предметы. Именно в таком положении находилось бы человечество, если бы оно не сделало некогда одного из величайших открытий в своей истории — не изобрело знаков. Знаки заменяют сущности, явления и вещи и позволяют людям обмениваться информацией. Наиболее знакомый и употребимый вид знаков — слова. Однако мы широко пользуемся и другими видами знаков-заменителей. Так, деньги, как показал К. Маркс, являются знаком стоимости общественно необходимого труда, затраченного на производство вещи. Знаки с особенной активностью аккумулируют социальный опыт: ордена и звания, гербы и ритуалы, деньги и обряды — все это знаки, отражающие разные принципы организации человеческого коллектива. Но знаки используются и системами, накапливающими духовный опыт людей. Произведения искусства создают образы реального мира, которые служат накоплению и передаче информации, — эти образы тоже знаки.

Знаки обладают многими интересными свойствами. Так, например, для того, чтобы сдвинуть с места камень, надо приложить определенные усилия, причем по закону сохранения энергии эффект будет равен затраченным усилиям. Теперь представим себе заводской гудок. Энергия, которая потребна для его пуска, ни в коей мере не может быть сравнима с последствиями его действия: остановкой машин огромной мощности, приведением в движение масс рабочих. Знаки обладают способностью энергетически неравноценного воздействия. На этом же основана сила слова. Действие, которое оно производит, не может быть сопоставлено с затратой энергии на его произнесение.

Изучение знаков раскрывает возможности широких практических применений: от проблем лечения недостатков речи и наиболее эффективных способов приобщения слепых к жизни коллектива до машинного перевода, управления автоматическими системами и изобретения методов космического общения.

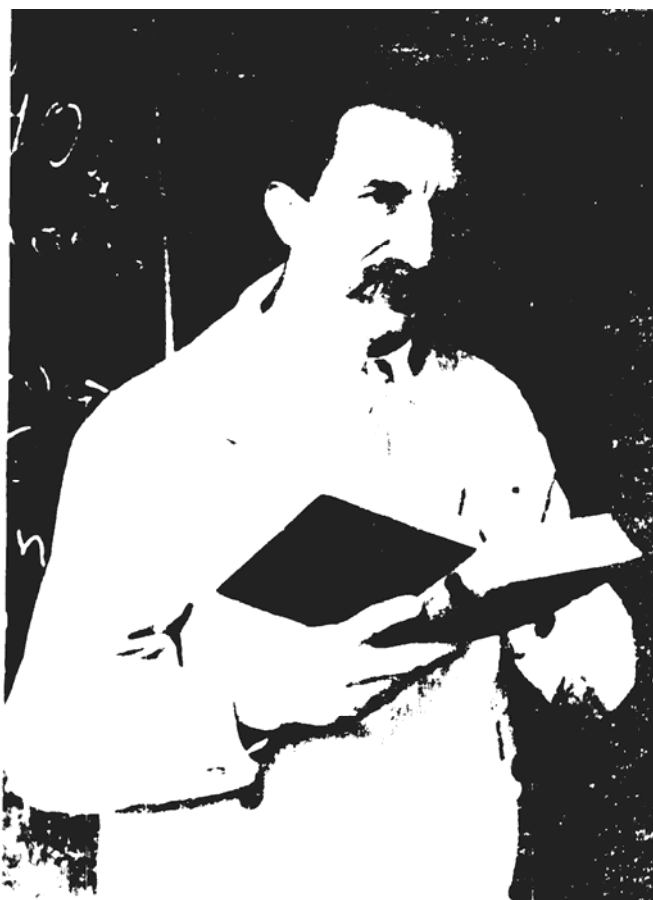
Особую область представляет собой изучение искусства как знаковой системы. Социальная активность искусства общеизвестна. Знаки, применяе-

мые художниками или писателями, обладают многими чрезвычайно ценными общественными свойствами. Изучение того, как искусство аккумулирует в себе общественно значимую информацию, представляет собой интересную задачу. Не говоря об открывающихся при этом теоретических перспективах, укажу на некоторые — пока еще отдаленные — возможности практического приложения исследований по семиотике искусства. Художественные творения привлекают нас силой эстетического воздействия. Но на них можно взглянуть и с другой, менее привычной стороны: произведения искусства представляют собой чрезвычайно экономные, емкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации. Некоторые весьма ценные свойства их уникальны и в других конденсаторах и передатчиках информации, созданных до сих пор человеком, не встречаются. А между тем, если бы нам были ясны все конструктивные секреты художественного текста, мы могли бы использовать их для решения одной из наиболее острых проблем современной науки — уплотнения информации. Это, конечно, не ограничило бы возможностей художников находить новые пути для искусства — так, знание законов механики не ограничивает конструкторов в поисках новых идей и новых применений. Сейчас уже существует бионика — наука, изучающая конструктивные формы биологического мира с целью использования их в создаваемых человеком механизмах. Не возникнет ли когда-либо «артистика» — наука, изучающая законы художественных конструкций для «прививки» некоторых их свойств системам по передаче и хранению информации?

Но и кроме этих — пока еще фантастических — предположений у семиотики много актуальных задач, исполненных захватывающего научного интереса. Семиотика — молодая наука, наука будущего. Ей предстоит еще многие открытия.

Культура и взрыв

Незабвенной памяти Зары Григорьевны Минц



Постановка проблемы

Основными вопросами описания всякой семиотической системы являются, во-первых, ее отношение к вне-системе, к миру, лежащему за ее пределами, и, во-вторых, отношение статики к динамике. Последний вопрос можно было бы сформулировать так: каким образом система, оставаясь собой, может развиваться. Оба эти вопроса принадлежат к наиболее коренным и одновременно наиболее сложным.

Отношение системы к внележащей реальности и их взаимная непроницаемость со времен Канта неоднократно делались предметами рассмотрения. С семиотической точки зрения оно приобретает вид антиномии языка и запредельного для языка мира. Пространство, лежащее вне языка, попадает в область языка и превращается в «содержание» только как составной элемент дихотомии содержания-выражения. Говорить о невыраженном содержании — нонсенс¹. Таким образом, речь идет не об отношении содержания и выражения, а о противопоставлении области языка с его содержанием и выражением вне языка лежащему миру. Фактически этот вопрос сливается со второй проблемой: природой языковой динамики.

План содержания в том виде, в каком это понятие было введено Ф. де Соссюром, представляет собой конвенциональную реальность. Язык создает свой мир. Возникает вопрос о степени адекватности мира, создаваемого языком, миру, существующему вне связи с языком, лежащему за его пределами. Это старая, поставленная Кантом, проблема ноуменального мира. В кантов-ской терминологии план содержания «...есть самосознание, порождающее представление я *мыслью*, которое должно иметь возможность сопровождать все остальные представления и быть одним и тем же во всяком сознании; следовательно, это самосознание не может сопровождаться никаким иным [представлением], и потому я называю его также *первоначальной апперцепцией*. Единство его я называю также *трансцендентальным* единством самосознания, чтобы обозначить возможность априорного познания на основе этого единства. В самом деле, многообразные представления, данные в некотором созерцании, не были бы все вместе *моими* представлениями, если бы они не

¹ Сказанное не исключает того, что выражение может быть реализовано значимым нулем, присутствовать как отсутствие:

...И лишь молчание понятно говорит...

(Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 336).

принадлежали все вместе одному самосознанию; иными словами, как мои представления (хотя бы я их и не сознавал таковыми), они все же необходимо должны сообразоваться с условием, единственно при котором они *могут* находиться вместе в одном общем самосознании, так как в противном случае они не все принадлежали бы мне»¹.

Таким образом, исходно предполагается существование двух степеней объективности: мира, принадлежащего языку (то есть объективного, с его точки зрения), и мира, лежащего за пределами языка².

Одним из центральных вопросов окажется вопрос перевода мира содержания системы (ее внутренней реальности) на внележащую, запредельную для языка реальность. Следствием будут два частных вопроса:

1) необходимость более чем одного (минимально двух) языков для отражения запредельной реальности;

2) неизбежность того, что пространство реальности не охватывается ни одним языком в отдельности, а только их совокупностью.

Представление о возможности одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности является иллюзией. Минимальной работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры). Представление об оптимальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. Языки эти как накладываются друг на друга, по-разному отражая одно и то же, так и располагаются в «одной плоскости», образуя в ней внутренние границы. Их взаимная непереводаемость (или ограниченная переводаемость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков. Ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку (к единой, конечной истине). Это последнее делается той вторичной реальностью, которая создается культурой.

Отношения между множественностью и единственностью принадлежат к основным, фундаментальным признакам культуры. Логическая и историческая реальность здесь расходятся: логическая конструирует условную модель некоторой абстракции, вводя единственный случай, который должен воспроизвести идеальную общность.

Так, для того чтобы понять сущность человечества, философия Просвещения моделировала образ Человека. Реальное движение развивалось иным путем. Некоторой условной исходной точкой можно взять стадное поведение и/или поведение генетически унаследованное, которое не было ни индивидуальным, ни коллективным, поскольку не знало этого противопоставления.

¹ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 191—192.

² Мы сознательно вносим некоторую трансформацию в идею Канта, отождествляя его «я» с субъектом языка.

То, что не входило в этот обычный тип поведения, являлось знаково не существующим. Этому «нормальному» поведению, не имеющему признаков, противостояло только поведение больных, раненых, тех, что воспринимались как «несуществующие». Так, например, Толстой в «Войне и мире» глубоко показал сущность этой древней стадной психологии, описав, как во время отступления пленных русских вместе с отходящей французской армией погибает Платон Каратаев. Пьер Безухов, вместе с ним совершающий этот трудный поход, перестает замечать своего друга. Даже момент, когда французский солдат убивает Платона Каратаева, Пьер видит/не видит — происходит расслоение психологического и физиологического зрения¹.

Следующий этап состоит в том, что нетиповое поведение включается в сознание как возможное нарушение нормы — уродство, преступление, героизм. На этом этапе происходит вычленение поведения индивидуального (аномального) и коллективного («нормального»). И только на следующем этапе возникает возможность индивидуального поведения как примера и нормы для общего, а общего — как оценочной точки для индивидуального, то есть возникает единая система, в которой эти две возможности реализуются как неразделимые аспекты единого целого.

Таким образом, индивидуальное поведение и коллективное поведение возникают одновременно как взаимонеобходимые контрасты. Им предшествует неосознанность и, следовательно, социальное «не-существование» ни того ни другого. Первая стадия выпадения из неосознанного — болезнь, ранение, уродство или же периодические физиологические возбуждения. В ходе этих процессов выделяется индивидуальность, потом вновь растворяющаяся в безындвидуальности. Заданные постоянные различия поведения (половые, возрастные) превращаются из физиологических в психологические только с выделением личности, то есть с появлением свободы выбора.

Так постепенно психология и культура отвоевывают пространство у неосознанной физиологии.

Система с одним языком

Ставшая уже традиционной модель коммуникации типа:



¹ См.: Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. 7. С. 168—169.

усовершенствованная Р. О. Якобсоном, легла в основу всех коммуникационных моделей. С позиции этой схемы, целью коммуникации (как подсказывает само слово *communitas* — общность, общение) является адекватность общения. Помехи рассматриваются как препятствия, вызываемые неизбежным техническим несовершенством. Кажется, что в идеальной модели, в сфере теории, ими можно пренебречь.

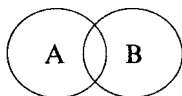
В основе этих рассуждений — абстракция, предполагающая полную идентичность передающего и принимающего, которая переносится на языковую реальность. Однако абстрактная модель коммуникации подразумевает не только пользование одним и тем же кодом, но и одинаковый объем памяти у передающего и принимающего. Фактически подмена термина «язык» термином «код» совсем не так безопасна, как кажется. Термин «код» несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, то есть психологически он ориентирует нас на искусственный язык, который и предполагается идеальной моделью языка вообще. «Язык» же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык — это код плюс его история. Такое понимание коммуникации таит в себе фундаментальные выводы.

Передача информации внутри «структуры без памяти» действительно гарантирует высокую степень идентичности. Если мы представим себе передающего и принимающего с одинаковыми кодами и полностью лишенными памяти, то понимание между ними будет идеальным, но ценность передаваемой информации минимальной, а сама информация — строго ограниченной. Такая система не сможет выполнять всех разнообразных функций, которые исторически возлагаются на язык. Можно сказать, что идеально одинаковые передающий и принимающий хорошо будут понимать друг друга, но им не о чем будет говорить. Идеалом такой информации действительно окажется передача команд. Модель идеального понимания неприменима даже к внутреннему общению человека с самим собой, ибо в этом последнем случае подразумевается перенесение напряженного диалога внутрь одной личности. По словам гётевского Фауста, —

Zwei Seelen wohnen, ach, in meinen Brust!
Die eine will sich von der andern trennen¹.

В нормальном человеческом общении и, более того, в нормальном функционировании языка заложено предположение об исходной неидентичности говорящего и слушающего.

В этих условиях нормальной становится ситуация пересечения языкового пространства говорящего и слушающего:



¹ Две души, увы, живут в моей груди! И одна хочет оторваться от другой. (*Goethe J. W. Faust. Leipzig, 1982. S. 51–52*).

В ситуации непересечения общение предполагается невозможным, полное пересечение (идентичность А и В) делает общение бессодержательным. Таким образом, допускается определенное пересечение этих пространств и одновременно пересечение двух противоборствующих тенденций: стремление к облегчению понимания, которое будет постоянно пытаться расширить область пересечения, и стремление к увеличению ценности сообщения, что связано с тенденцией максимально увеличить различие между А и В. Итак, в нормальное языковое общение необходимо ввести понятие напряжения, некоего силового сопротивления, которое пространства А и В оказывают друг другу.

Пространство пересечения А и В становится естественной базой для общения. Между тем как непересекающиеся части этих пространств, казалось бы, из диалога исключены. Однако мы здесь оказываемся еще перед одним противоречием: обмен информацией в пределах пересекающейся части смыслового пространства страдает все тем же пороком тривиальности. Ценность диалога оказывается связанной не с той пересекающейся частью, а с передачей информации между непересекающимися частями. Это ставит нас лицом к лицу с неразрешимым противоречием: мы заинтересованы в общении именно с той сферой, которая затрудняет общение, а в пределе — делает его невозможным. Более того, чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод неперевода оказывается носителем информации высокой ценности.

Рассмотрим примеры: с одной стороны, перевод при относительной близости языков, с другой — при их принципиальном различии. Перевод в первом случае будет относительно легким. Во втором случае он неизбежно связан с трудностями и будет порождать смысловую неопределенность. Так, например, если первый случай — перевод нехудожественного текста с одного естественного языка на другой, то обратный перевод возвратит нас в определенной степени к исходному смыслу. Если же рассмотреть случай перевода с языка поэзии на язык музыки, то достижение однозначной точности смысла делается в принципе невозможным. Это отражается и на огромной вариативности в случае обратного перевода¹.

Языковое общение рисуется нам как напряженное пересечение адекватных и неадекватных языковых актов. Более того, непонимание (разговор на не полностью идентичных языках) представляется столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание. Исключительная победа любого из этих полюсов — разрушение информации, которая создается в поле их взаимного напряжения. Разные формы контакта — с обычным языковым общением на одном полюсе и художественным на другом — представляют собой сдвиги с нейтральной центральной точки то в сторону легкости понимания, то в

¹ Случай перевода с языка художественной прозы на язык кинематографа является одной из наиболее усложненных реализации второго варианта, ибо общность языка художественной прозы и кино — мнимая. Трудности здесь не уменьшаются, а возрастают. Игнорирование этого — источник многочисленных неудач экранизаций.

противоположную. Но абсолютная победа какого-либо из этих полюсов теоретически невозможна, а практически — гибельна. Ситуация, когда минимальной смыслопорождающей единицей является не один язык, а два, создает целую цепь последствий. Прежде всего, сама природа интеллектуального акта может быть описана в терминах перевода, определение значения — перевод с одного языка на другой, причем внеязыковая реальность мыслится так же, как некоторый язык. Ей приписывается структурная организованность и потенциальная возможность выступать как содержание разнообразного набора выражений.

Постепенный прогресс

Движение вперед осуществляется двумя путями. Наши органы чувств реагируют на небольшие порции раздражения, которые на уровне сознания воспринимаются как некое непрерывное движение. В этом смысле непрерывность — это осмысленная предсказуемость. Антитезой ей является непредсказуемость, изменение, реализуемое в порядке взрыва. Предсказуемое развитие на этом фоне представляется значительно менее существенной формой движения.

Непредсказуемость взрывных процессов отнюдь не является единственным путем к новому. Более того, целые сферы культуры могут осуществлять свое движение только в форме постепенных изменений. Постепенные и взрывные процессы, представляя собой антитезу, существуют только в отношении друг к другу. Уничтожение одного полюса привело бы к исчезновению другого.

Все взрывные динамические процессы реализуются в сложном динамическом диалоге с механизмами стабилизации. Нас не должно вводить в заблуждение то, что в исторической реальности они выступают как враги, стремящиеся к полному уничтожению другого полюса. Подобное уничтожение было бы гибелью для культуры, но, к счастью, оно неосуществимо. Даже когда люди твердо убеждены, что реализуют на практике какую-либо идеальную теорию, практическая сфера включает в себя и противоположные тенденции: они могут принять уродливую форму, но не могут быть уничтожены.

Постепенные процессы обладают мощной силой прогресса. В этом смысле интересно соотношение научных открытий и их технических реализации. Величайшие научные идеи в определенном смысле сродни искусству: происхождение их подобно взрыву. Техническая реализация новых идей развивается по законам постепенной динамики. Поэтому научные идеи могут быть несвоевременными.

Техника, конечно, тоже знает случаи, когда ее возможности оставались неосознанными (например, использование пороха в древнем Китае только в пиротехнике). Однако в целом технике свойственно то, что практические потребности выступают как мощные стимуляторы ее прогресса. Поэтому

новое в технике — реализация ожидаемого, новое в науке и искусстве — осуществление неожиданного. Из этого вытекает и то частное следствие, что в привычном фразеологизме «наука и техника» союз «и» прикрывает собой отнюдь не идеальную гармонию. Он лежит на грани глубокого конфликта.

В этом смысле очень характерна позиция историков школы *de la longue duree*¹. Их усилиями в историю были введены как равноправные ее составные части постепенные медленные процессы. Развитие техники, быта, торговли оттеснило на задний план и перипетии политической борьбы, и явления искусства. Интересная и новаторская книга Жана Делюмо «La civilisation de la Renaissance»² посвящена тщательному рассмотрению именно тех сфер исторической реальности, которые организуются постепенными динамическими процессами. Автор рассматривает географические открытия, роль технического прогресса, торговли, изменения форм производства, развитие финансов. Технические изобретения, даже исторические открытия вписываются в эту монументально нарисованную рукой Делюмо картину всеобщего движения, причем движение это предстает перед нами как плавный поток широкой и мощной реки. Отдельная личность с ее открытиями и изобретениями осуществляет себя только в той мере, в какой она отдается силе этого потока.

Заминированное поле с непредсказуемыми местами взрыва и весенняя река, несущая свой мощный, но направленный поток, — таковы два зрительных образа, возникающих в сознании историка, изучающего динамические (взрывные) и постепенные процессы. Взаимная необходимость этих двух структурных тенденций не отменяет, а, напротив, резко выделяет их обоюдную обусловленность. Одна из них не существует без другой. Однако с субъективной точки зрения каждой из них другая представляется препятствием, которое необходимо преодолеть, и врагом, к уничтожению которого следует стремиться.

Так, с точки зрения «взрывной» позиции противоположная представляется воплощением целого комплекса негативных качеств. Крайним примером может быть восприятие постепенцев (термин И. С. Тургенева) нигилистами или либералов — революционерами. Но это же противопоставление можно перевести на язык романтической антитезы «гений и толпа». Бульвер-Литтон приводит диалог между подлинным денди и пошлым имитатором дендизма — диалог между гением моды и жалким его подражателем:

«— Верно, — согласился Раслтон <...> (включаясь в разговор об отношениях подлинного денди и портного. — Ю. Л.) верно; Стульц стремится делать *джентльменов*, а не *фраки*; каждый стежок у него притязает на аристократизм, в этом есть ужасающая вульгарность. Фрак работы Стульца вы безошибочно распознаете повсюду. Этого достаточно, чтоб его отвергнуть. Если мужчину можно узнать по неизменному, вдобавок отнюдь не ориги-

¹ «Длительного дыхания» (*фр.*) или *La nouvelle histoire* (Новая историческая наука).

² Показательно, что автор демонстративно посвящает свою книгу цивилизации, а не культуре. Мы могли бы истолковать это противопоставление как антитезу постепенных и взрывных процессов.

нальному покрою его платья — о нем, в сущности, уже и говорить не приходится. Человек должен делать портного, а не портной — человека.

— Верно, черт возьми! — вскричал сэр Уиллоуби, так же плохо одетый, как плохо подаются обеды у лорда И***. Совершенно верно! Я всегда уговаривал моих Schneiders¹ шить мне не по моде, но и не наперекор ей; не копировать мои фраки и панталоны с тех, что шьются для других, а кроить их применительно к моему телосложению, и уж никак не на манер равнобедренного треугольника. Посмотрите хотя бы на этот фрак. — И сэр Уиллоуби Тауншенд выпрямился и застыл, дабы мы могли вволю налюбоваться его одеянием.

— Фрак! — воскликнул Раслтон, изобразив на своем лице простодушное изумление, и безглаголиво захватил двумя пальцами край воротника. — Фрак, сэр Уиллоуби? По-вашему, *ЭТОТ предмет представляет собой фрак?*»²

Возможны две точки зрения на сэра Уиллоуби: с точки зрения подлинного дендизма, он подражатель и имитатор, а с точки зрения окружающей его аудитории, он денди, разрушающий привычные нормы и создающий новые.

Таким образом, возникает проблема подлинного взрыва и имитации взрыва как формы антивзрывной структуры. Таково отношение между Печориным и Грушницким, между Лермонтовым и Мартыновым. Так же строится и критика, которой Белинский подвергает Марлинского. Взаимное обвинение, которое предъявляют друг другу люди взрыва и постепенцы, — оригинальничанье и пошлость. Застой, установившийся в русском обществе после разгрома декабристов, в условиях цензурных репрессий, гибели Пушкина, добровольной самоизоляции Баратынского, породил волну мнимого новаторства. Именно те писатели, которые наиболее связаны были с пошлостью вкусов среднего читателя, имитировали бурное новаторство. Пошлость стилизовала себя под оригинальность. Печать такой автомаскировки лежит на поздних фильмах Эйзенштейна. Однако в сложных вторичных моделях обвинители обмениваются шпагами, как Гамлет и Лаэрт, и тогда возникает изощренное:

Быть знаменитым некрасиво³.

Пастернак, по сути, развивает пушкинское представление о поэтичности обыденного и в высоком смысле неизменного.

Если отказаться от оценок, то перед нами — две стороны одного процесса, взаимно необходимые и постоянно сменяющие друг друга в единстве динамического развития. Противоречивая сложность исторического процесса последовательно активизирует то ту, то другую форму. В настоящий момент европейская цивилизация (включая Америку и Россию) переживает период генеральной дискредитации самой идеи взрыва. Человечество пережило в XVIII—XX вв. период, который можно описать как реализацию метафоры: социокультурные процессы оказались под влиянием образа взрыва не как

¹ Портных (нем.).

² *Бульвер-Литтон Э.* Пелэм, или Приключения джентльмена / Пер. с англ. А. С. Кулишер и Н. Я. Рыковой. М., 1958. С. 194—195.

³ *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М. 1989- Т- 1- С. 424.

философского понятия, а в его вульгарном соотнесении с взрывом пороха, динамита или атомного ядра. Взрыв как явление физики, лишь метафорически переносимое на другие процессы, отождествился для современного человека с идеями разрушения и сделался символом деструктивности. Но если бы в основе наших представлений сегодняшнего дня лежали такие ассоциации, как эпохи великих открытий. Ренессанс или вообще искусство, то понятие взрыва напоминало бы нам скорее такие явления, как рождение нового живого существа, или любое другое творческое преобразование структуры жизни.

В литературно-критическом наследии Белинского содержится несколько неожиданная идея, на которую впервые обратил внимание, подвергнув ее историческому анализу, Н. И. Мордовченко¹. Речь идет о противопоставлении гениев и талантов и, соответственно, литературы и публицистики. Гении — создатели искусства — непредсказуемы в своем творчестве и не поддаются управляющему воздействию критики. Одновременно между гением и читателем — всегда некая (по выражению Пушкина) «недоступная черта». Непонимание читателем гениального творения — не исключение, а норма. Отсюда Белинский делал смелый вывод: гений, работающий для вечности и потомства, может быть не только не понят современниками, но даже бесполезен для них. Его польза таится в исторической перспективе. Но современник нуждается в искусстве, пускай не столь глубоком и не столь долговечном, но способном быть воспринятым читателем сегодня.

Эта идея Белинского хорошо интерпретируется в антитезе «взрывных» и «постепенных» процессов. Из нее вытекает еще одна особенность. Для того чтобы быть освоенным современниками, процесс должен иметь постепенный характер, но одновременно современник тянется к недоступным для него моментам взрыва, по крайней мере в искусстве. Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом он же хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными. Так создаются Кукольник или Бенедиктов — писатели, занимающие вакантное место гения и являющиеся его имитацией. Такой «доступный гений» радует читателя понятностью своего творчества, а критика — предсказуемостью. Безошибочно указывающий будущие пути такого писателя критик склонен приписывать это своей проницательности. В этом смысле можно истолковать прозу Марлинского в ее антитезе прозе Мериме или Лермонтова как своеобразную ориентацию на уровень читателя. Это тем более любопытно, что романтическая позиция Марлинского ставила его «выше вульгарности» и требовала соединить романтизм со стерновской насмешкой над читателем.

Вопрос здесь не может быть сведен к противопоставлению одного художественного направления другому, ибо такая двуступенчатость подлинного взрыва проявляется на разных этапах искусства и свойственна не только искусству. Тот же Белинский, создавая натуральную школу, принципиально трактовал писателей этого направления как беллетристов, создающих искус-

¹ *Мордовченко Н. И.* Белинский — теоретик и организатор натуральной школы // Мордовченко Н. И. Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950. С 213— 283.

ство, нужное читателю и находящееся на понятном ему уровне. Таким образом, между литературой и беллетристикой — такой же промежуток, как между моментом взрыва и возникающим на его основании новым этапом постепенного развития. По сути дела, аналогичные процессы происходят и в области познания. С известной условностью их можно определить как противопоставление теоретической науки и техники.

Прерывное и непрерывное

До сих пор мы обращали внимание на соотнесение моментов взрыва и постепенного развития как двух попеременно сменяющих друг друга этапов. Однако отношения их развиваются также и в синхронном пространстве. В динамике культурного развития они соотносятся не только своей последовательностью, но и существованием в едином, одновременно работающем механизме. Культура как сложное целое составляется из пластов разной скорости развития, так что любой ее синхронный срез обнаруживает одновременное присутствие различных ее стадий. Взрывы в одних пластах могут сочетаться с постепенным развитием в других. Это, однако, не исключает взаимодействия этих пластов.

Так, например, динамика процессов в сфере языка и политики, нравственности и моды демонстрирует различные скорости движения этих процессов. И хотя более быстрые процессы могут оказывать ускоряющее влияние на более медленные, а эти последние могут присваивать себе самоназвание более быстрых и ускорять этим свое развитие, динамика их не синхронна.

Еще более существенно одновременное сочетание в разных сферах культуры взрывных и постепенных процессов. Вопрос этот усложняется тем, что они присваивают себе неадекватные самоназвания. Это обычно мистифицирует исследователей. Последним свойственно сводить синхронию к структурному единству, а агрессию какого-либо самоназвания истолковывать как установление структурного единства. Сначала — волна самоназваний, а затем вторая волна — исследовательской терминологии — искусственно унифицируют картину процесса, сглаживая противоречия структур. Между тем именно в этих противоречиях заложены основы механизмов динамики.

И постепенные, и взрывные процессы в синхронно работающей структуре выполняют важные функции: одни обеспечивают новаторство, другие — преемственность. В самооценке современников эти тенденции переживаются как враждебные, и борьба между ними осмысливается в категориях военной битвы на уничтожение. На самом деле, это две стороны единого, связанного механизма, его синхронной структуры, и агрессивность одной из них не заглушает, а стимулирует развитие противоположной.

Так, например, агрессивность направления Карамзин — Жуковский в начале XIX в. стимулировала агрессивность и развитие направления Шиш-

ков — Катенин — Грибоедов. Победное шествие «антиромантизма» Бальзака — Флобера синхронно сочеталось с расцветом романтизма Гюго.

Пересечение разных структурных организаций становится источником динамики. Художественный текст до тех пор, пока он сохраняет для аудитории активность, представляет собой динамическую систему.

Традиционный структурализм исходил из сформулированного еще русскими формалистами принципа: текст рассматривается как замкнутая, самодостаточная, синхронно организованная система. Она изолирована не только во времени от прошедшего и будущего, но и пространственно — от аудитории и всего, что расположено вне ее.

Современный этап структурно-семиотического анализа усложнил эти принципы. Во времени текст воспринимается как своего рода стоп-кадр, искусственно «застопоренный» момент между прошедшим и будущим. Отношение прошедшего и будущего не симметрично. Прошедшее дается в двух его проявлениях: внутренне — как непосредственная память текста, воплощенная в его структуре, ее неизбежной противоречивости, имманентной борьбе со своим внутренним синхронизмом, и внешне — как соотношение с внетекстовой памятью.

Мысленно поместив себя в то «настоящее время», которое реализовано в тексте (например, в *данной* картине, в момент, когда я на нее смотрю), зритель как бы обращает свой взор в прошлое, которое сходится как конус, упирающийся вершиной в настоящее время. Обращаясь в будущее, аудитория погружается в пучок возможностей, еще не совершивших своего потенциального выбора. Неизвестность будущего позволяет приписывать значимость всему. Знаменитое чеховское ружье, которое, по указанию самого писателя, появившись в начале пьесы, обязательно должно выстрелить в ее конце, отнюдь не всегда стреляет. Чеховское правило имело смысл лишь в рамках определенного жанра, к тому же отстоявшегося в застывших формах. На самом деле именно незнание того, выстрелит ружье или нет, окажется ли выстрел смертельной раной, или же лишь имитирующим ее падением банки, придает моменту сюжетную значимость.

Неопределенность будущего имеет, однако, свои, хотя и размытые, границы. Из него исключается то, что в пределах данной системы заведомо войти в него не может. Будущее предстает как пространство возможных состояний. Отношение настоящего и будущего рисуется следующим образом. Настоящее — это вспышка еще не развернувшегося смыслового пространства. Оно содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития. Важно подчеркнуть, что выбор одного из них не определяется ни законами причинности, ни вероятностью: в момент взрыва эти механизмы полностью отключаются. Выбор будущего реализуется как случайность. Поэтому он обладает очень высокой степенью информативности. Одновременно момент выбора есть и отсечение тех путей, которым суждено так и остаться лишь потенциально возможными, и момент, когда законы причинно-следственных связей вновь вступают в свою силу.

Момент взрыва одновременно — место резкого возрастания информативности всей системы. Кривая развития перескакивает здесь на совершенно новый, непредсказуемый и более сложный путь. Доминирующим элементом,

который возникает в итоге взрыва и определяет будущее движение, может стать любой элемент из системы или даже элемент из другой системы, случайно втянутый взрывом в переплетение возможностей будущего движения. Однако на следующем этапе он уже создает предсказуемую цепочку событий.

Гибель солдата от случайно пересекшегося с ним осколка снаряда обрывает целую цепь потенциально возможных будущих событий. Старший из братьев Тургеневых в самом начале своего творчества умер от случайной болезни. Этот, по словам Кюхельбекера, гениальный юноша, чей талант, вероятно, можно было бы сопоставить с пушкинским, оставил бы большой след в русской литературе. Здесь можно вспомнить слова Пушкина о Ленском:

Его умолкнувшая лира Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла (VI, 133)¹.

Вычеркивая момент непредсказуемости из исторического процесса, мы делаем его полностью избыточным. С позиции носителя Разума, занимающего по отношению к процессу внешнюю точку зрения (таким может быть Бог, Гегель или любой философ, овладевший «единственно научным методом»), движение это лишено информативности. Между тем все опыты прогнозирования будущего в его кардинально-взрывных моментах демонстрируют невозможность однозначного предвидения резких поворотов истории. Исторический процесс можно сопоставить с экспериментом. Однако это не наглядный опыт, который учитель физики демонстрирует своей аудитории, заранее точно зная результат. Это эксперимент, который ставит перед собой ученый, с тем чтобы обнаружить неизвестные еще ему самому закономерности. С нашей точки зрения, Главный Экспериментатор — не педагог, демонстрирующий свои знания, а исследователь, раскрывающий спонтанную информацию своего опыта.

Момент исчерпания взрыва — поворотная точка процесса. В сфере истории это не только исходный момент будущего развития, но и место самопознания: включаются те механизмы истории, которые должны ей самой объяснить, что произошло.

Дальнейшее развитие как бы возвращает нас, уже в сознании, к исходной точке взрыва. Произошедшее получает новое бытие, отражаясь в представлениях наблюдателя. При этом происходит коренная трансформация события:

то, что произошло, как мы видели, случайно, предстает как единственно возможное. Непредсказуемость заменяется в сознании наблюдателя закономерностью. С его точки зрения, выбор был фиктивным, «объективно» он был предопределен всем причинно-следственным движением предшествующих событий.

Именно такой процесс происходит, когда сложное переплетение причинно обусловленных и случайных событий, которое называется «историей», дела-

¹ Здесь и далее тексты Пушкина цитируются по: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949; римской цифрой обозначен том, арабской — страница.

ется предметом описания сначала современниками, а потом историками. Этот двойной слой описаний направлен на то, чтобы удалить из событий случайность. Такого рода подмена легко осуществляется в тех сферах истории, где господствует постепенность и взрывные события играют минимальную роль. Это те пласты истории, в которых, во-первых, действие развивается наиболее замедленно и, во-вторых, отдельная личность играет меньшую роль.

Так, описание истории исследователями французской школы *La nouvelle hisioire* дает наиболее убедительные результаты при изучении медленных и постепенных процессов. Столь же закономерно, что история техники, как правило, воспринимается эпохой как анонимная. Картину запоминают по фамилии художника, но марки автомобилей — по фирмам и названиям моделей.

В рассказе Чехова «Пассажир 1-го класса» герой, крупный инженер, построивший за свою жизнь много мостов, автор ряда технических открытий, возмущается тем, что имя его неизвестно публике: «Пока живу, я построил на Руси десятка два великолепных мостов, соорудил в трех городах водопроводы, работал в России, в Англии, в Бельгии... Во-вторых, я написал много специальных статей по своей части <...> я нашел способы добывания некоторых органических кислот, так что имя мое вы найдете во всех заграничных учебниках химии. <...> Не стану утруждать вашего внимания перечислением своих заслуг и работ, скажу только, что я сделал гораздо больше, чем иной известный. И что же? Вот я уже стар, околевать собираюсь, можно сказать, а известен я столь же, как вон та черная собака, что бежит по насыпи». Далее герой рассказа возмущается тем, что его любовница, бездарная провинциальная певичка, пользуется широкой известностью, и имя ее неоднократно повторялось в газетах: «Девчонка пустая, капризная, жадная, притом еще и дура». Герой с возмущением рассказывает следующий эпизод:

«Как теперь помню, происходило у нас торжественное открытие движения по вновь устроенному мосту. <...> „Ну, думал, теперь публика на меня все глаза проглядит. Куда бы спрятаться?“ Но напрасно я, сударь мой, беспокоился...» Герой не привлек внимания публики. «Вдруг публика заволновалась:

шу-шу-шу... Лица заулыбались, плечи задвигались. „Меня, должно быть, увидели“, — подумал я. Как же, держи карман!»¹ Оживление публики было вызвано появлением той самой певички, о которой он так иронически отзывался.

Герой рассказа винит невежество и некультурность публики. Правда, он тут же попадает в комическое положение, поскольку никогда ничего не слышал о своем собеседнике, который оказывается крупным ученым. Рассказчик жалуется на несправедливость. Однако корни явления, схваченного Чеховым, лежат более глубоко. Не только поверхностность и некультурность общества является причиной подмеченной Чеховым несправедливости. Дело в том, что творчество даже плохой певички — личное по своей природе, творчество даже хорошего инженера как бы растворяется в общем анонимном прогрессе техники. Если бы мост провалился, фамилию инженера, наверное,

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1976. Т. 5. С. 271, 272—273.

запомнили бы, потому что это было бы недюжинное событие. Достоинства хорошего моста, если они не экстраординарны, никто не замечает. Развитие техники в общих чертах предсказуемо, и это доказывается, например, наиболее удачными произведениями из области научной фантастики. Пока то или иное открытие не включено в закономерный процесс последовательного развития, оно не осваивается техникой.

Итак, момент взрыва ознаменован началом другого этапа. В процессах, которые совершаются при активном участии механизмов самосознания, это переломный момент. Сознание как бы переносится обратно, в момент, предшествовавший взрыву, и ретроспективно осмысляет все произошедшее. Реально протекший процесс заменяется его моделью, порожденной сознанием участника акта. Происходит ретроспективная трансформация. Произошедшее объявляется единственно возможным — «основным, исторически predeterminedным». То, что не произошло, осмысляется как нечто невозможное. Случайному приписывается вес закономерного и неизбежного.

В таком виде события переносятся в память историка. Он получает их уже трансформированными под влиянием первичного отбора памяти. Особенно же важно, что в его материале изолированы все случайности, взрыв трансформирован в закономерное линейное развитие. Если допускается разговор о взрыве, то само понятие решительно меняет свое содержание: в него вкладывается представление об энергии и скорости события, преодолении им сопротивления противостоящих сил, но решительно исключается идея непредсказуемости результатов выбора одной из многих возможностей. Таким образом, из понятия «взрыв» исключается момент информативности — он подменяется фатализмом.

Взгляд историка — это вторичный процесс ретроспективной трансформации. Историк смотрит на событие взглядом, направленным из настоящего в прошлое. Взгляд этот по самой своей природе трансформирует объект описания. Хаотическая для простого наблюдателя картина событий выходит из рук историка вторично организованной. Историк у себя исходит из неизбежности того, что произошло. Но его творческая активность проявляется в другом: из обилия сохраненных памятью фактов он конструирует преемственную линию, с наибольшей надежностью ведущую к этому заключительному пункту. Эта точка, в фундаменте которой лежит случайность, сверху покрытая целым слоем произвольных предположений и квазиубедительных причинно-следственных связей, приобретает под пером историка почти мистический характер. В ней видят торжество божественных или исторических предназначений, носительницу смысла всего предшествующего процесса. В историю вводится объективно совершенно чуждое ей понятие цели.

Некогда Игнатий Лойола имел смелость сказать, что цель оправдывает средства, но этот принцип широко был известен до появления иезуитов и руководил людьми, никогда об иезуитах не слыжавшими и не думавшими. Он является основой оправдания истории и привнесения в нее Высокого Смысла. Однако он есть факт истории, а не инструмент ее познания. И не случайно каждое подобное событие — «соль соли истории» — отменяется следующим взрывом и предается забвению. Реальность же заключается в другом.

В момент взрыва эсхатологические идеи, такие, как утверждение близости Страшного Суда, всемирной революции, независимо от того, начинается ли она в Париже или в Петербурге, и другие аналогичные исторические факты знаменательны не тем, что порождают «последний и решительный бой», за которым должно воспоследовать царство Божие на земле, а тем, что вызывают неслыханное напряжение народных сил и вносят динамику в неподвижные, казалось бы, пласты истории. Человеку свойственно оценивать эти моменты в присущих ему категориях, положительных и отрицательных. Историк достаточно указать на них и сделать их предметом изучения в доступной ему степени объективности.

Семантическое пересечение как смысловой взрыв. Вдохновение

Проблема пересечения смысловых пространств усложняется тем, что рисуемые нами на бумаге кружки представляют своеобразную зрительную метафору, а не точную модель этого объекта. Метафоризм, когда он выступает под маской моделей и научных определений, особенно коварен. Любое смысловое пространство только метафорически может быть представлено как двумерное, с четкими однозначными границами. Реальнее представить себе некую смысловую глыбу, границы которой образуются из множества индивидуальных употреблений. Метафорически это можно сопоставить с границами пространства на карте и на местности: при реальном движении по местности географическая линия размывается, вместо четкой черты образуя пятно.

Пересечения смысловых пространств, которые порождают новый смысл, связаны с индивидуальным сознанием. При распространении на все пространство данного языка эти пересечения образуют так называемые языковые метафоры. Последние являются фактами общего языка коллектива. На другом полюсе находятся художественные метафоры. Здесь также смысловое пространство неоднозначно: метафоры-клише, общие для тех или иных литературных школ или периодов, метафоры переходящие постепенно из тривиальной области в область индивидуального творчества, иллюстрируют разные степени смыслового пересечения. Предельной является в данном случае метафора принципиально новаторская, оцениваемая носителями традиционного смысла как незаконная и оскорбляющая их чувства, эта шокирующая метафора всегда результат творческого акта, что не мешает ей в дальнейшем превратиться в общераспространенную и даже тривиальную.

Этот постоянно действующий процесс «старения» различных способов смыслопорождения компенсируется, с одной стороны, введением в оборот новых, прежде запрещенных, а с другой — омоложением старых, уже забытых смыслопорождающих структур. Индивидуальное смыслообразование — тот

процесс, который в не очень точном пересказе Тыняновым ломоносовского выражения определяется как «сближение далековатых идей», или, следуя выражению Жуковского:

И зримо ей¹ минуту стало Незримое с
давнишних пор².

Это соединение несоединимого под влиянием некоего творческого напряжения определяется как вдохновение. Пушкин прозорливо, со свойственной ему ясностью определений, отвергал романтическую формулу Кюхельбекера, отождествлявшего *вдохновение* и *восторг*: «Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно] к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных.

Вдохновение нужно в поэзии как и в геометрии» (XI, 41).

Таким образом, для Пушкина поэтическое напряжение не противостоит логическому, научному открытию и представляет собой не отказ от Знания, а высшее его напряжение, в свете которого делается очевидным то, что вне его было непонятым.

Однако можно было бы привести и противоположную точку зрения: творческое вдохновение мыслится как высочайшее напряжение, вырывающее человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества. Процесс этот с документальной точностью выразил Блок:

ХУДОЖНИК

В жаркое лето и в зиму метельную, В дни ваших свадеб,
торжеств, похорон, Жду, чтоб спугнул мою скуку
смертельную Легкий, доселе не слышанный звон.

Вот он — возник. И с холодным вниманием Жду, чтоб
понять, закрепить и убить. И перед зорким моим
ожиданием Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские В листьях поют?
Или время стоит? Или осыпали яблони майские Снежный
свой цвет? Или ангел летит?

Длятся часы, мировое несущие. Ширятся звуки, движенье
и свет. Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет
настоящего. Жалкого — нет.

И, наконец, у предела зачатия Новой души,
неизведанных сил, — Душу сражает, как громом,
проклятие:
Творческий разум осилил — убил.

¹ Душе.

² Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 360.

И замыкаю я в клетку холодную Легкую, добрую
птицу свободную, Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Вот моя клетка — стальная, тяжелая, Как золотая, в
вечернем огне. Вот моя птица, когда-то веселая, Обруч
качает, поет на окне.

Крылья подрезаны, песни заучены. Любите вы под
окном постоять? Песни вам нравятся. Я же, измученный,
Нового жду — и скучаю опять¹.

Стихотворение, посвященное роли бессознательного, выдержано, однако, в строгой, почти терминологической точности. В этом смысле оно воспроизводит коренное противоречие описываемого нами момента. Развертывание смысла текста проходит через несколько ступеней. Первая — внешний, «ваш» мир, мир по ту сторону поэзии, мир «свадеб, торжеств, похорон». Следующий пласт — мир поэтического «я». Однако он не единственный: внешний слой его составляет пространство логики, этот мир осмыслен. Третий, поэтический мир погружен в глубину и в обычном состоянии пребывает во сне. В некие непредсказуемые моменты он пробуждается как «легкий, доселе не слышанный звон». Здесь существен переход от мира, выражаемого в словах, в мир, лежащий за их пределом. Для Блока это, скорее всего, звуковой мир — «звон». Следующий этап — это самонаблюдение; логический словесный мир художник с «холодным вниманием» стремится «понять, закрепить и убить» — выразить внесловесное словами и запредельное для логики — логикой.

Следующая строфа посвящена именно этой безнадежной попытке: Блок вынужден как поэт, материалом которого является слово, пытаться в пределах этого материала выразить то, что принципиально им не выражаемо. В третьей строфе следует серия отрывочных предложений. Их вопросительные интонации выражают сомнение в адекватности слова его значению. Это сочетается с принципиальной несовместимостью смыслов: единой логической картины они не образуют. Синтаксическая конструкция строфы — как бы продолжение известного вопроса Жуковского:

Невыразимое подвластно ль выраженью?..²

Строфа, демонстрирующая отсутствие адекватного языка и необходимость заменить его многими взаимоисключающими языками, сменяется композиционным центром стихотворения — описанием момента высшего напряжения поэтического вдохновения. Мир признаков и овеществлении сменяется миром высшей ясности, снимающей противоречия в некоем глубинном их единстве.

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М; Л., 1960. Т. 3. С. 145—146.

² Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 336.

«Длятся часы»: возможность продлить час и то, что часами называется краткая минута вдохновения, свидетельствует о том, что речь идет не об единице измерения времени, а о прорыве в не-время. Противоположности отождествляются, «звуки, движенья и свет» выступают как синонимы.

Особенно интересно исчезновение настоящего. Оно оказывается лишь лишенным реальности, как геометрическая линия, пространством между прошедшим и будущим. А формула «прошлое страстно глядится в грядущее» звучит как пророческое предсказание современных представлений о перенесении в нашем сознании прошлого в будущее.

Момент высшего напряжения снимает все границы непереводаемости и делает несовместимое единым. Перед нами — поэтическое описание нового смысла. Блок хотел вырваться за пределы смысла, но с ним случилось то же, что с пророком Валаамом, который, намереваясь проклясть, благословил. Блок исключительно точно описал то, что считал неопишным.

Затем следует нисхождение по тем же ступеням — «невыразимое» вдохновение отливается в слова:

И замыкаю я в клетку холодную
Легкую, добрую птицу свободную,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.

Далее застывшая и опошленная поэзия перемещается во внешнюю сферу, к читателю.

Невыразимость, воспроизводимая Блоком, фактически оказывается переводом, причем весь процесс творчества воспроизводится как некое напряжение, которое делает непереводаемое переводимым.

Полярная противопоставленность высказываний Пушкина и Блока лишь обнажает их глубинное единство: в обоих случаях речь идет о моменте непредсказуемого взрыва, который превращает несовместимое в адекватное, непереводаемое в переводимое.

Текст Блока особенно интересен тем, что показывает метафоричность употребленного нами только что слова «момент»: на самом деле речь идет не о сокращении времени, а о выпадении из него, о некоем скачке перехода «прошлого» в «грядущее». Все содержание стихотворения — описание смыслового взрыва, перехода через границу непредсказуемости.

Интересно, что Пушкин, совершенно с иных позиций и настойчиво уклоняясь от романтических штампов, также описывает вдохновение как переход из непереводаемости к переводу. Так, работая над «Борисом Годуновым», он сообщает в письме, что трагедия пишется легко. Когда же он доходит до «сцены, которая требует вдохновения» (XIII, 542), то пропускает ее и пишет дальше. Как и у Блока, выделены две возможности творчества: в пределах какого-либо уже заданного языка и за чертою непредсказуемого взрыва.

В незавершенном романе «Египетские ночи» находим важное описание момента творчества. При этом характерно, что Пушкин, описывая вдохновение, табуирует само слово: «Однако ж он [Чарский] был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая *дрянь* (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней

ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье. Остальное время он гулял, чинясь и притворяясь и слыша поминутно славный вопрос: не написали ли вы чего-нибудь новенького?» (VIII, 264).

Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непередаваемости. Под этим пластом расположен пласт «реальности» — той реальности, которая организована разнообразными языками и находится с ними в иерархической соотнесенности. Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры. За пределами семиотики культуры лежит реальность, находящаяся вне пределов языка.

Слово «реальность» покрывает собой два различных явления. С одной стороны, это реальность феноменальная, по кантовскому определению, то есть та реальность, которая соотносится с культурой, то противостоя ей, то сливаясь с нею. В ином, ноуменальном смысле (по терминологии Канта), можно говорить о реальности как пространстве, фатально за пределами культуры. Однако все здание этих определений и терминов меняется, если в центре нашего мира мы поместим не одно изолированное «я», а сложно организованное пространство многочисленных взаимно соотнесенных «я».

Итак, внешняя реальность была бы, согласно представлениям Канта, трансцендентальной, если бы пласт культуры обладал одним-единственным языком. Но соотношения переводимого и непередаваемого настолько сложны, что создаются возможности прорыва в за пределами пространство. Эту функцию также выполняют моменты взрыва, которые могут создавать как бы окна в семиотическом пласте. Таким образом, мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе: он образует сложную структуру, которая все время «играет» с внележащим ему пространством, то втягивая его в себя, то выбрасывая в него свои уже использованные и потерявшие семиотическую активность элементы.

Из сказанного можно сделать два вывода: во-первых, абстрагирование одного языка общения как основы семиозиса — дурная абстракция, ибо она незаметным образом искажает всю сущность механизма. Конечно, мы можем рассматривать случаи, приближающиеся к относительной идентичности передающего и принимающего механизмов и, следовательно, к общению с помощью одного единственного канала. Однако это не генеральная модель, а частное пространство, выделяемое из «нормальной» полилингвальной модели.

Второй аспект связан с динамической природой языкового пространства. Представление о том, что мы можем дать статическое описание, а затем придать ему движение, — также дурная абстракция. Статическое состояние — это частная (идеально существующая только в абстракции) модель, которая является умозрительным отвлечением от динамической структуры, представляющей единственную реальность.

Мыслящий тростник

Проблема культуры не может быть решена без определения ее места во внекультурном пространстве.

Вопрос этот можно сформулировать так: своеобразие человека как культурного существа требует противопоставления его миру природы, понимаемой как внекультурное пространство. Граница между этими двумя мирами не только будет отделять человека от других внекультурных существ, но и будет проходить внутри человеческой психики и деятельности. Определенными своими сторонами человек принадлежит культуре, другими же связан с внекультурным миром. В равной мере неосторожно было бы категорически исключить животный мир из сферы культуры.

Таким образом, граница размыта и определение каждого конкретного факта как принадлежащего культурной или внекультурной сфере обладает высокой степенью относительности. Но то, что обладает относительностью применительно к отдельному случаю, в достаточной мере ощутимо, когда мы говорим в категориях абстрактной классификации. С этой оговоркой мы можем вычленивать мир культуры как некоторый объект дальнейших рассуждений.

Тютчев в стихотворении с эпиграфом:

*Est in arundineis modulatio musica ripis*¹ —

с философской точностью поставил этот, всегда мучительный для него, вопрос о двойной природе человека как существа, вписанного в природу и в ней не вмещающегося:

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный мусикийский шорох
Струится в зыбких камышах.
Невозмутимый строй во всем,
Созвучье полное в природе, —
Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею сознаем.
Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море,
И ропщет мыслящий тростник?

И от земли до крайних звезд Все безответен и
поныне

¹ Есть музыкальная стройность в прибрежных тростниках (лат.) Тютчев Ф. И. Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 199.

Глас вопиющего в пустыне,
 Души отчаянной протест?¹

Тютчевская тема «двойной бездны», имеющая большую философско-поэтическую традицию², получает здесь специфическое истолкование: природа, по Тютчеву, наделена гармонией. Ей противостоит дисгармония человеческой души. Философское понятие гармонии подразумевает «...единство в многообразии; в музыке оно означает созвучие многих тонов в одно целое и оттуда было заимствовано пифагорейцами, учившими о гармонии сфер, т. е. о правильном обращении небесных светил вокруг центрального огня, дающим гектахорд». Приводя это определение, Э. Л. Радлов добавляет: «Сведенборг говорит об „установившейся“ (констаблированной) гармонии, обуславливающей порядок органического мира»³. Тютчевский разрыв между человеком и миром — противоречие между гармонией и дисгармонией. Но одновременно гармония мыслится Тютчевым как вечно неизменное или вечно повторяемое бытие, между тем как человек включен в дисгармоническое, то есть несимметричное развернутое движение.

Мы подходим к коренному вопросу: конфликту между замкнутым, то есть правильно повторяющимся, движением и движением линейно направленным.

В мире животных мы сталкиваемся с движением по замкнутому кругу: и календарные, и возрастные, и прочие изменения в этом мире подчинены закону повторяемости. В этом смысле характерно различие между обучением у животных (здесь и дальше, говоря о животных, мы будем иметь в виду

¹ Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 1. С. 268.

² Выраженное здесь противоречие — одна из мучительных тем для Тютчева вообще:

И снова будет все, что есть,
 И снова розы будут цвести,
 И терны тож...

Между тем как человеку (возлюбленной поэта) — ...уж возрожденья нет, Не расцветешь!
 (Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 1. С. 70—71). Ср. у

Державина:

...Я телом в прахе истлеваю,
 Умом громам повелеваю...

(Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 116).

Ср. также у Баратынского:

Зима идет, и тощая земля
 В широких лысинах бессилья;
 И радостно блиставшие поля
 Златыми класами обилья:

Со смертью жизнь, богатство с нищетой,

Все образы години бывшей Сравняются под снежной пеленой, Однообразно их покрывшей:

Перед тобой таков отныне свет, Но в нем тебе грядущей жатвы нет! (Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 233).

³ Радлов Э. Л. Философский словарь. 2-е изд. М., 1913. С. 112.

главным образом высших млекопитающих) и у людей, при всем, часто отмечаемом учеными, параллелизме этих процессов.

У животных значимые формы поведения — цель и предмет обучения — противостоят незначимым. Значимое поведение имеет ритуализованный характер: охота, соревнование самцов, определение вожака и другие значимые моменты поведения оформляются как сложная система «правильных», то есть имеющих значение и понятных как для действующего, так и для его партнера, поз и жестов. Все значимые виды поведения имеют характер диалогов. Встреча двух соперничающих хищников (встреча эта, как правило, возможна, если один из них, благодаря экстраординарным обстоятельствам — чаще всего вмешательству человека, но иногда голоду или стихийным катастрофам, — выбит из «своего» пространства и превращен в «бродягу»), вопреки созданным человеком легендам о «неорганизованности» и «беспорядочности» поведения животных, оформляется сложной системой жестовых ритуалов, служащих обмену информацией.

Системой жестов животные информируют друг друга о своих «правах» на это пространство, силе, голоде, намерении вступить в решительное сражение и т. д. Достаточно часто этот диалог завершается тем, что один из его участников, не вступая в бой, признает себя побежденным, сообщая об этом противнику определенным жестом, например поджимая хвост. Конрад Лоренс отмечал, что когда в конце дуэли ворон подставляет другому ворону глаз или хищник подставляет другому горло — знаки признания себя побежденным, — бой кончается и победитель, как правило, не пользуется возможностью физически уничтожить побежденного. Выражающееся здесь различие между боевым поведением животных и человека породило первоначальный смысл русской поговорки: ворон ворону глаз не выклюет.

Движение по замкнутому кругу составляет и определенную, а в архаическом мире — господствующую, сторону человеческого поведения. Платон считал идеалом построение социального мира по такой модели:

«Афинянин: <...> там, где законы прекрасны или будут такими впоследствии, можно ли предположить, что всем людям, одаренным творческим даром, будет дана возможность в области мусического воспитания и игр учить тому, что по своему ритму, напеву, словам нравится самому поэту? Допустимо ли, чтобы мальчики и юноши, дети послушных закону граждан, подвергались случайному влиянию хороводов в деле добродетели и порока?»

Клиний: Как можно! Это лишено разумного основания.

Афинянин: Однако в настоящее время именно это разрешается во всех государствах, кроме Египта.

Клиний: Какие же законы относительно этого существуют в Египте?

Афинянин: Даже слышать о них удивительно! Искони, видно, было признано египтянами то положение, которое мы сейчас высказали: в государствах у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями. Установив, что прекрасно, египтяне объявили об этом на священных празднествах и никому — ни живописцам, ни другому кому-то, кто создает всевозможные изображения, ни вообще тем, кто занят мусическими искусствами, не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное. Не допускается это и теперь.

Так что если ты обратишь внимание, то найдешь, что произведения живописи или ваяния, сделанные там десять тысяч лет назад — и это не для красного словца десять тысяч лет, а действительно так, — ничем не прекраснее и не безобразнее нынешних творений, потому что и те и другие исполнены при помощи одного и того же искусства»¹.

Не случайно идеальным воплощением искусства для Платона являются «древние священные хороводы». Замкнутый хоровод — символ циклического повторения в природе — становится для Платона идеальным воплощением искусства.

Циклическая повторяемость — закон биологического существования, ему подчинены мир животных и человек как часть этого мира. Но человек не весь погружен в этот мир: «мыслящий тростник», он находится в исконном противоречии с коренными законами окружающего.

Это проявляется в различиях, которые характерны для сущности обучения. Животное обучается, как мы отмечали, системе ритуального поведения. Превосходство достигается силой, скоростью осуществления тех или иных жестов, но никогда — изобретением нового, неожиданного для противника жеста. Животное можно сопоставить с танцором, который способен усовершенствовать па танца, но не может резко и неожиданно заменить сам танец чем-либо другим. Поведение животного ритуально, поведение человека тяготеет к изобретению нового, непредсказуемого для его противников. С точки зрения человека, животному приписывается глупость, с точки зрения животного, человеку — бесчестность (неподчинение правилам). Человек строит свой образ животного как глупого человека. Животное — образ человека как бесчестного животного.

Загадкой истории человечества является сам факт того, что пред-человек выжил, несмотря на то, что был окружен хищниками, бесконечно превосходившими его силой зубов и когтей. Приписать выживаемость человека его способности использовать орудия невозможно. Первоначальные орудия не обладали решающим превосходством над клыками и когтями хищников;

кроме того, у человека были детеныши, не вооруженные топорами и копьями,

Конечно, мы знаем случаи, когда изголодавшиеся зимой волки нападают на людей, или же аналогичные случаи нападения других хищников. Однако это не правило, а эксцессы. Нельзя сказать, что волк питается людьми; волк питается мышами, мелкими грызунами, зайцами, в отдельных случаях — молодым рогатым скотом. Голод порождает и случаи людоедства среди людей, однако из этого нельзя сделать вывод, что люди питаются людьми (здесь мы исключаем из рассмотрения случаи ритуального каннибализма, имеющие характер магических действий у людей, и случаи людоедства, например, у тигров, явно носящие характер индивидуального извращения).

В «нормальной» ситуации животные совсем не стремятся контактировать с человеком, хотя бы даже с целью его поедания: они устраниются от него, в то время как человек с самого начала, как охотник и зверолов, стремился к контактам с ними. Отношения животных к человеку можно назвать уст-

¹ Платон Соч.: В 3 т. / Пер. с др.-греч. М., 1972. Т. 3. С. 121.

ранением, стремлением избегать контактов. Приписывая животным человеческую психологию, это можно было бы назвать брезгливостью. Скорее, это стремление инстинктивно избегать непредсказуемых ситуаций, нечто похожее на то, что испытывает человек, сталкиваясь с сумасшедшим.

Мир собственных имен

Отождествление эвристических удобств и эмпирической реальности породило много научных мифов. К ним следует отнести представление о том, что естественный путь познания проходит от конкретного и индивидуального к абстрактному и общему.

Прежде всего, обратимся к данным зоосемиотики. Кошка, как и многие другие животные, различает общее количество своих детенышей, но не индивидуализирует их по внешности. Подмена своего котенка чужим, если в общем количестве не происходит заметных изменений, не вызывает ее беспокойства. Обратим внимание на то, что ребенок, рассматривающий недавно родившихся котят, сразу отличает их по индивидуальным особенностям окраски, расположения полос и пятен, даже по индивидуальным склонностям поведения. Зрение кошки-матери ориентировано на восприятие коллектива как единого целого. Единоборство самцов-олений ведется ради главенства над стадом, и стадо идет за победителем, коллективно вычеркивая побежденного из своей памяти. Нельзя себе представить такую картину:

одна из самок оленьего стада, не разделяя общих чувств, остается с побежденным.

Конечно, реальная картина значительно более сложна: можно было бы привести случаи резкой индивидуальной отмеченности, особенно у парных животных в периоды образования ими семей. И все же неизменным остается факт: язык животных не знает собственных имен. Последние появляются только у домашних животных, и всегда как плод вмешательства человека. В языке даже наиболее сложных животных обнаружить язык собственных имен пока не удавалось. Когда герой повести Чехова приучает свою молоденькую жену целовать ему руку, потому что все «...женщины, которые его любили, целовали ему руку, и он привык к этому...»¹, он реализует поведение самца (в точном, а не в пейоративном смысле), создавая для себя индивидуально не расчлененный образ «своей женщины».

Сказанное находится в разительном противоречии с поведением ребенка — человеческого детеныша. Вопреки распространенному до банальности представлению, можно сказать, что принципиальное отличие человека от животного нигде не проявляется с такой убедительной резкостью, как в ребенке. Остро выступающая в этом возрасте «животность» ребенка в области физиологии заслоняет для наблюдателя-человека резкое своеобразие культур-

¹ Чехов А. П. Поли. собр. соч. и писем. Т. 8. С. 222.

но-психологического поведения. Случаи, когда ребенок ведет себя не как *ЖИВОТНОЕ* (то есть как человек), представляются банальными, и их не отмечают.

Пожалуй, наиболее резким проявлением человеческой природы является пользование собственными именами и связанное с этим выделение индивидуальности, самобытности отдельной личности как основы ее ценности для «другого» и «других». «Я» и «другой» — две стороны единого акта самосознания и невозможны друг без друга.

Подобно тому как только возможность лжи превращает правду в сознательное и свободно выбранное поведение, возможность аномального, преступного, безнравственного поведения превращает сознательный выбор нравственной нормы в акт поведения. Человеческий детеныш — существо гораздо менее приятное, чем его сотоварищ из животного мира: он капризничает, лжет, сознательно наносит вред, нарушает запреты. Это происходит оттого, что он имеет возможность совершать или не совершать те или иные поступки и экспериментально ощупывает границы своих возможностей. Возможность делать зло — первый шаг к способности сознательно его не делать. Детские капризы не имеют адекватов в поведении детенышей животных, хотя негативный опыт играет важную роль в процессе их обучения.

Резкое различие детенышей животных и людей проявляется в направленности талантов. Если определять талантливость как особую способность овладевать каким-либо видом деятельности, то «талантливое» животное с особой успешностью осуществляет уже существующие действия (дрессировка, производимая человеком, нами не рассматривается); поведение ребенка, как «хорошее», так и «плохое», экспериментально по своей природе. В этом же принципиальная разница между обучением и дрессировкой (хотя в реальной практике всякое обучение включает в себя момент дрессировки).

Сознательное поведение невозможно без выбора, то есть момента индивидуальности¹, и, следовательно, подразумевает существование пространства, заполненного собственными именами.

Язык животных, насколько можно судить, вне вмешательства человека не обладает собственными именами. Между тем именно они создают то напряжение между индивидуальным и общим, которое лежит в основе человеческого сознания. Осваивая напряжение между словом индивидуальным, *ad hoc* созданным, и общим словом «для всех», ребенок включается в принципиально новый механизм сознания. Чаще всего это проявляется в агрессивности сферы собственных имен: возникает тенденция к ее безграничному расширению, хотя возможен и противоположный случай. Важен сам факт смысловой напряженности, а не победы, всегда кратковременной, той или иной тенденции. Это период бурного словотворчества, ибо только новое, только что созданное уникальное слово абсолютно неотделимо от обозначаемого.

¹ Когда мы говорим об индивидуальности, мы не отождествляем этого понятия с идеей отдельной человеческой биологической особи. В качестве индивидуальности может выступать любая социальная группа. Требуется только, чтобы она обладала не только единством поведения (им обладает и стадо), но имела бы также свободу выбора поведения, без чего отсутствует качество личности.

Эта тенденция агрессивно проникает из языка ребенка в речь его родителей. Так, приходится слышать от родителей: «Ее зовут Таня, но мы ее называем Тюля, потому что когда-то это было одно из ее первых слов и она сама себя так именovala».

Различение «своих» или «чужих» слов делит мир ребенка на *свой* и *чужой*, закладывая ту границу сознания, которая сохраняется как важнейшая доминанта культуры. Так возникает смысловая граница, которая в дальнейшем сыграет основополагающую роль в социальном, культурном, космогоническом, этическом структурировании мира.

Эта черта детского сознания есть момент закладывания специфически человеческого. У ряда личностей он проявляется особенно ярко. Так, Владимир Соловьев в детском возрасте имел собственные имена для каждого из своих карандашей. С этим же связано стремление табуировать для «чужих» употребление своего «детского» имени. Первоначально за этим стоит психология защиты тайн «своего» мира. В дальнейшем подросток может стыдиться своей недавней принадлежности к детству и этим мотивировать табу на свой ранний язык. Мотивы могут меняться, но табу остается.

Стремление ребенка расширять сферу собственных имен, вводя туда весь круг существительных, относящихся к его «домашнему» миру, неоднократно отмечалось, и в нем видели проявление особой конкретности детского сознания. Однако активна и противоположная тенденция: перебегая в парке от дерева к дереву, трехлетний ребенок с возбуждением и восторгом ударяет по березам, елкам, тополям и восклицает: «Дерево!» Потом он с тем же криком ударяет по электрическому столбу и заливается смехом: это была острота — он не считает столб деревом. Перед нами не только способность обобщить, но и возможность играть этой способностью, что связано с процессами, присущими только *человеческому* сознанию.

Отделение слова от вещи — вот та грань, которая создает пропасть между человеком и остальным животным миром, и ребенок — пограничный страж на краю этой пропасти, может быть, ярче, чем «взрослые», обнаруживает черты того сознания, неопитом которого он является.

Руссо в «Рассуждении о происхождении неравенства» гениально высказался относительно психологии различения вещей и явлений: «Надо полагать, что первые слова, которыми люди пользовались, имели в их уме значение гораздо более широкое, чем слова, которые употребляют в языках уже сложившихся; и что, не ведая разделения речи на составные ее части, они придавали каждому слову сначала смысл целого предложения. <...>

Каждый предмет получил сначала свое особое название, вне зависимости от родов и видов, которые эти первые учителя не были в состоянии различать, и все индивидуумы представлялись их уму обособленными, какими и являются они на картине природы. Если один дуб назывался А, то другой дуб назывался Б, ибо первое наше представление, которое возникает при виде двух предметов, — это то, что они не одно и то же, и часто нужно немало времени, чтобы подметить, что у них есть общего; так что чем более ограниченными были знания, тем обширнее становился словарь. Затруднения, связанные со всею этою номенклатурой, нельзя было легко устранить, ибо, чтобы расположить живые существа согласно общим и родовым обозначениям, нужно

было знать свойства и различия, нужны были наблюдения и определения, то есть требовались естественная история и метафизика...»¹

Далее Руссо, с присущей ему смелостью, утверждает, что обезьяна, «переходящая от одного ореха к другому», не воспринимает эти предметы как нечто единое (такая обезьяна, вопреки мнению философа, конечно, умерла бы с голоду). Именно у черты, отделяющей обезьяну от ребенка, — истоки специфики человека. Здесь начинается игра между собственными именами и нарицательными, между «этот» и «всякий». И именно потому, что понятие «этот и только он» — понятие новое, оно в первую очередь привлекает внимание неопита. Нет «я» без «другие». Но только в сознании человека «я» и «все другие, кроме меня», складываются в нечто единое и конфликтное одновременно.

Один из исходных семиотических механизмов, присущих человеку, начинается с возможности быть «только собой», вещью (собственным именем) и одновременно выступать в качестве «представителя» группы, одного из многих (нарицательное имя). Эта возможность выступать в роли другого, заменять кого-то или что-то, означает «быть не тем, что ты есть».

Так, например, когда в драке между самцами павианов побежденный становится в позу сексуального подчинения, мы сталкиваемся с весьма интересным примером исходной точки семиозиса. Вопреки возможным фрейдистским истолкованиям, перед нами не случай торжества сексуальных устремлений, а яркое проявление возможности освобождения от их власти в их же собственном царстве, превращения их в язык, то есть в нечто формальное, отделенное от собственного значения. Самец-павиан использует сексуальный жест самки как знак несексуальных отношений — свидетельство готовности быть подчиненным. Естественные, данные природой и заложенные генетически биологические позы повторяются как знаки, которым возможно приписывать произвольное значение.

М. Булгаков описывает в «Театральном романе» следующий случай, вызванный императивным запретом режиссера на изображение кровавых сцен. В результате действие, в котором автор изобразил ссору героев и гибель одного из них, подверглось трансформации: «...а на генеральной выстрелил в кулисе по-всамделишному. Ну, Настасье Ивановне и сделалось дурно — она ни разу в жизни не слыхала выстрела, а Людмила Сильвестровна закатила истерику. И с тех пор выстрелы прекратились. В пьесе сделали изменение, герой не стрелял, а замахивался лейкой и кричал „убью тебя, негодяя!“ и топал ногами, отчего, по мнению Ивана Васильевича, пьеса только выиграла»².

Комический смысл эпизода — в сопоставлении авторского текста и редакционной переработки этого текста цензурой Ивана Васильевича. Это позволяет рассматривать данные тексты как антонимические, с точки зрения автора, и как улучшенные синонимы — по мнению режиссера. Возможность для двух текстов одновременно выступать друг по отношению к другу в качестве синонимов и в качестве антонимов подводит нас к новому вопросу.

¹ Руссо Ж.-Ж. Трактаты / Подгот. В. С. Алексеев-Попов, Ю. М. Лотман, Н. А. Полторацкий, А. Д. Хяутин. М., 1969. С. 60—61.

² Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 515.

Подобная смысловая игра не обязательно связывается с художественной функцией — область ее более широка¹. Это один из механизмов смыслопорождения. Особенность его, в частности, в том, что сама природа смысла определяется только из контекста, то есть в результате обращения к более широкому, вне его лежащему пространству.

«Отколе, умная, бредешь ты, голова?»² —

только знание того, что слова эти обращены к ослу (а знание это требует значительно более широкого контекста), позволяет определить, что мы имеем дело с иронией. Так что здесь, в сущности, приходится говорить не о структуре текста, а о его функции. Фактически ирония подразумевает личное знание адресата. Насмешка всегда, прямо или замаскированно, имеет в виду конкретную *единичность*, то есть связана с собственным именем. Еще более усложняется проблема, когда мы вступаем в область художественных текстов.

Художественный текст в принципе исходит из возможности усложнения отношений между первым и третьим лицом, то есть между тяготением к пространству собственных имен и объективным повествованием от третьего лица. В этом отношении сама возможность художественного текста подсказывается нам психологическим опытом сновидений. Именно здесь человек получает опыт «мерцания» между первым и третьим лицом, реальной и условной сферами деятельности. Таким образом, во сне грамматические способности языка обретают «как бы реальность». Область зримого, прежде простодушно отождествляемая с реальностью, оказывается пространством, в котором возможны все допустимые языком трансформации: условное и нереальное повествование, набор действий в пространстве и времени, смена точки зрения. Одна из особенностей сна состоит в том, что категории говорения переносятся в пространство зрения. Без этого опыта невозможны были бы такие сферы, как искусство и религия, то есть вершинные проявления сознания.

Перенесение сферы сновидений в часть сознания влечет за собой коренные изменения самой его природы. Только эти изменения дают возможность перекинуть мост от сна к художественной деятельности. Опыт, извлеченный из сновидений, подвергается той же трансформации, которую мы совершаем, когда рассказываем сны. Гениальная гипотеза П. Флоренского, согласно которой в момент пересказа сна происходит обмен местами начала, конца и направления сновидения, до сих пор не была проверена экспериментально, и поэтому мы на ней далее останавливаться не будем. Для нас более существенно, что при словесном пересказе сновидения происходит очевидное увеличение степени организации: структура повествования накладывается на нашу речь.

Итак, превращение зримого в рассказываемое неизбежно увеличивает степень организованности. Так создается текст. Процесс рассказывания вы-

¹ Об иронии как тропе см.: *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. Л., 1925 С. 39.

² *Крылов И. А.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М., 1946. Т. 3. С. 158. Пользуемся примером Б. В. Томашевского (см. там же).

тесняет из нашей памяти реальные отпечатки сновидения, и человек проникается убеждением, что он действительно видел именно то, о чем рассказал. В дальнейшем в нашей памяти отлагается этот словесно пересказанный текст. Однако это только часть процесса запоминания: словесно организованный текст опрокидывается назад в сохранившиеся в памяти зрительные образы и запоминается в зрительной форме. Так создается структура зримого повествования, соединяющего чувство реальности, присущее всему видимому, и все грамматические возможности ирреальности. Это и есть потенциальный материал для художественного творчества.

Способность высших животных видеть сны позволяет предположить, что граница искусства не столь уже далека от их сознания. Однако наши сведения в этой области настолько проблематичны, что лишают нас возможности делать какие-либо заключения.

Искусство — наиболее развитое пространство условной реальности. Именно это делает его «испытательным полигоном» для сферы умственного эксперимента и, шире, для исследования процессов интеллектуальной динамики. Нас в данной связи интересует способность искусства соединять пространство собственных и нарицательных имен.

Целые обширные, вдобавок уходящие корнями в наиболее архаические пласты, сферы искусства связаны с первым лицом и представляют собой *ich-Erzählung* — повествование от первого лица. Однако это «я» оказывается одновременно носителем смысла «все другие в положении я». Это, по сути дела, то же противоречие, которое Пушкин определил словами:

Над вымыслом слезами обольюсь... (III, 228)

Радищев в «Дневнике одной недели», приведя своего героя в театр на пьесу Сорена «Беверлей», задает сам себе вопрос: «Он пьет яд — что тебе до того?»¹ Вопрос этот имеет естественный ответ до тех пор, пока, по законам фольклора, исполнитель был одновременно зрителем самого себя: «я» и «он» сливались в одном действе. Разделение на исполнителя и зрителя, поющего и слушающего создало совершенно новую, внутренне противоречивую ситуацию: исполнитель для меня — «он», но я передаю все его речи и чувства моему «я». «Я» вижу, как выглядят мои собственные чувства.

В этом смысле характерна особая роль балета в момент усложнения отношений между первым и третьим лицом. «Я» передаю сцене функции третьего лица: все, что можно увидеть, я передаю другому лицу (ему), а все, что остается в сфере внутренних переживаний, я присваиваю себе, выступая как воплощение первого лица. Однако отношение «сцена — зритель» указывает лишь на один аспект вопроса, другой реализуется на оси «я — другой зритель». Гоголь в «Театральном разезде» писал: «Побасенки!.. А вон стонут балконы и перилы театров; все потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, *в одного человека* (курсив мой. — Ю. Л.), все люди встретились, как братья, в одном душевном движении, и гремит дружным рукоплесканьем благодарный гимн тому, которого уже пятьсот лет как нет на свете»².

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 140.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1949. Т. 5. С. 170.

Следует, однако, подчеркнуть, что ценность этого единства именно в том, что оно основано на индивидуальном различии зрителей между собой и не отменяет этого различия. Оно представляет собой психологическое насилие, возможное лишь в обстановке создаваемого в театре эмоционального напряжения.

Дурак и сумасшедший

Бинарная оппозиция дурак/сумасшедший может рассматриваться как обобщение двух противопоставлений: дурак — умный и умный — сумасшедший. Вместе они образуют одну тернарную структуру: дурак — умный — сумасшедший. Дурак и сумасшедший в таком построении не синонимы, а антонимы, предельные полюса.

Дурак лишен гибкой реакции на окружающую его ситуацию. Его поведение полностью предсказуемо. Единственная доступная ему форма активности — это нарушение правильных соотношений между ситуацией и действием. Действия его стереотипны, но он применяет их не к месту: плачет на свадьбе, танцует на похоронах. Ничего нового он придумать не может. Поэтому поступки его нелепы, но полностью предсказуемы.

«Дураку» противостоит «умный», его поведение определяется как нормальное. Он думает то, что надлежит думать по обычаю, правилам ума или практическому опыту. Таким образом, его поведение тоже предсказуемо, оно описывается как норма и соответствует формулировкам законов и правилам обычаев.

Третий элемент системы — безумное поведение, поведение сумасшедшего. Оно отличается тем, что носитель его получает дополнительную свободу в нарушении запретов, он может совершать поступки, запрещенные для «нормального» человека. Это придает его действиям непредсказуемость. Последнее качество, разрушительное как постоянно действующая система поведения, неожиданно оказывается весьма эффективным в моменты остроконфликтных ситуаций.

Мы говорили, что острые моменты в поведении животных подчинены включению их в ритуализованные, запрограммированные действия. Человеку свойственна способность к проявлению индивидуальной инициативы, то есть переключения из области предсказуемых, отработанных как наиболее эффективные, действий, жестов и поступков в сферу принципиально нового, *непредсказуемого* действия. Участник боя, соревнования, любой конфликтной ситуации, может вести себя «по правилам», реализуя традиционные нормы. В этом случае победа будет достигаться искусством выполнения правил. Герой такого типа для того, чтобы всегда быть победителем, должен обладать общим для всех типом деятельности, но в количественно гипертрофированных формах. Это будет герой огромного роста и гигантской силы. Направление фантазии будет развиваться в сторону мира великанов. Таким образом, победа

героя этого типа, в частности его торжество над людьми, будет определяться его материальным превосходством.

Однако мировой фольклор знает и другую ситуацию: победу слабого (в идеале — ребенка) над сильным¹. Эта ситуация порождает весь цикл историй торжества умного, но слабого героя над сильным дураком-гигантом². Умный побеждает изобретательностью, остроумием, хитростью и обманом, в конечном счете — аморальностью.

Остроумной игрой слов и хитростью спасается Одиссей от побежденного им Циклопа. Поскольку Циклоп гигант. Одиссей в борьбе с ним выступает не в функции богатыря, а как слабый, маленького роста хитрец. «Карликовый» рост Одиссея и его воинов в этой ситуации подтверждается гигантским ростом не только Циклопа, но и его овец, что позволяет грекам ускользнуть из пещеры, снизу вцепившись в животы животных (ослепленный и одуроченный гигант проверяет овец, ощупывает их спины, но не догадывается потрогать живот). Умный — это тот, кто совершает неожиданные, непредсказуемые для его врагов действия. Ум осуществляется как хитрость. Умный Кот в сапогах из сказки Перро обманывает глупого людоеда-волшебника, сначала предлагая ему превратиться в льва, а потом в мышь, которую он тут же победоносно съедает.

Непредсказуемость действий эффективна потому, что выбивает противника из привычных ему ситуаций. В конфликте с глупым великаном, способным действовать только стереотипно, маленький хитрец прибегает к оружию неожиданности, создавая обстановку, в которой стереотипное поведение оказывается бессмысленным и неэффективным. Ситуация эта повторяется при столкновении «нормального» с сумасшедшим. «Дурак» имеет меньшую свободу, чем нормальный, «сумасшедший» — большую. Его действия приобретают непредсказуемый характер, что ставит его «нормального» противника в ситуацию беззащитности. Это, в частности, приводило в различных культурах к использованию сумасшедшего в условиях боя. Использование безумия как эффективного боевого поведения, известное у широкого круга народов, основывается на общей психологической базе — создании ситуации, в которой противник теряет ориентацию.

Так, например, скандинавские эпосы описывают берсерков. Берсерк — это воин, находящийся постоянно или в момент боя в состоянии «боевого безумия». Он участвует в сражении голый или покрытый одной шкурой, но в любом случае он не чувствует боли от ран. В сражении он уподобляется зверю, сбрасывая с себя все ограничения человеческого поведения: грызет свой собственный щит и бросается на врагов, нарушая все правила боя. Включение одного такого воина в боевую ладью резко повышает боеспособ-

¹ Образ ребенка бивалентен. В фольклоре возможны ситуации, в которых детство — лишь способ подчеркнуть недетскую силу или недетский гигантский рост. Таков младенец Геракл, таковы гигантские детские персонажи у Рабле.

² К этому же относится древнерусское высказывание Даниила Заточника, переносящего ситуацию на сильное войско, возглавленное дураком: «...великъ звѣрь, а главы не имѣть...» (Памятники литературы Древней Руси: XII век / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1980. С. 392).

ность всего отряда, потому что выбивает противника из привычной ситуации. Интересно, что в данном случае уподобление человека животному мыслится как освобождение от всех запретов, хотя, как мы видели, реальное поведение животного ограждено гораздо большими запретами, чем человеческое.

В «Саге о Греттире» мы встречаем характерную для эпохи разрушения этих представлений смесь: вера в фантастическое безумие берсерков уже поколеблена и этим именем называют просто морских бандитов. Характерен следующий сюжет: ловкий и умный Греттир хитростью побеждает глупых и сильных берсерков, вожаки которых характеризуются так: «Они были родом с Халогаланда, сильнее и *выше ростом, чем прочие люди*. Они были берсерками и, *впадая в ярость, никого не щадили*»¹. Однако эти, по традиции именуемые берсерками, персонажи фактически выступают здесь в функции «глупых силачей». Сопоставить с этим можно известные в средневековой немецкой практике случаи (один был зафиксирован в Эстляндии еще в XVIII в.) «превращения» человека в волка. Такой человек-волк, соединяя поведение хищного зверя и грабителя-насильника, может стать, с позиции его противников, непобедимым. Характерно, что источники описывают такое поведение как ночное, резко противопоставленное его же дневному поведению.

С берсерками можно сопоставить образ героя ирландских саг Кухулина. Внешность его обнаруживает сложную контаминацию древнейших архаических элементов с чертами, порожденными концепцией бытового безумия. Кухулин наделен мифологическими чертами, но характерно, что боевые успехи приписываются герою маленького роста, способному переживать «боевое безумие»: «Семь зрачков было в королевских глазах его, четыре в одном глазу и три в другом. По семи пальцев было на каждой руке его, по семи на каждой ноге. Многими дарами обладал он: прежде всего — даром мудрости (пока не овладевал им боевой пыл), далее — даром подвигов, даром игры в разные игры на доске, даром счета, даром пророчества, даром пронизательности»².

Широко распространенное употребление в боевой ситуации алкоголя, по сути дела, создает тот же эффект боевого безумия. Показательно, что использование в сражении алкогольного опьянения не может являться нормой для полевых войск и, как правило, присуще особым отрядам. Пишущий эти строки может сослаться на огромное психологическое воздействие в начале второй мировой войны зрелища, свидетелем которого он был. Отряд немецких мотоциклистов, несущийся прямо на насоро вырытые окопы противника, может быть, бессознательно воспроизводил поведение берсерков: мотоциклы были буквально обвешаны (на каждом сидело четыре человека) автоматчиками, абсолютно голыми, но в кожаных сапогах, широкие голенища которых были забиты автоматными магазинами. Автоматчики были пьяны и неслись прямо на противника, громко крича и непрерывно стреляя в воздух длинными очередями. Для воссоздания полноты впечатления следует прибавить, что именно в этой ситуации и сам мемуарист, и его однополчане увидели впервые автомат.

¹ Сага о Греттире / Пер. с др.-исл.; Под ред. М. И. Стеблина-Каменского. Новосибирск, 1976. С. 32. (Курсив мой. — Ю. Л.)

² Ирландские саги. 1933. С. 107.

Эпизоды сумасшествия, безумного поведения — именно безумного, а не глупого, то есть обладающего определенной сверхчеловеческой осмысленностью и одновременно требующего сверхчеловеческих деяний, — достаточно широко встречаются в литературе. Что же касается бытового поведения, то в нем они реализуются как некоторый труднодостижимый идеал. Это своеобразное неистовство в многочисленных культурных контекстах связано с идеальным поведением любовника или художника.

В XXV главе 1-й части «Дон-Кихота» Сервантеса есть исключительно интересный эпизод: подражание влюбленному безумию героев рыцарских романов со стороны Дон-Кихота. Мы имеем в виду слова Дон-Кихота:

«...славный Амадис Галльский был одним из лучших рыцарей в мире. Нет, я не так выразился: не *одним из*, а единственным, первым, непревзойденным, возвышавшимся над всеми, кто только жил в ту пору на свете. <...> Амадис был путеводною звездой, ярким светилом, солнцем отважных и влюбленных рыцарей, и мы все, сражающиеся под стягом любви и рыцарства, должны ему подражать. Следственно, друг Санчо, я нахожу, что тот из странствующих рыцарей в наибольшей степени приближается к образцу *рыцарского поведения* (курсив мой. — Ю. Л.), который больше, чем кто-либо, Амадису Галльскому подражает. Но особое благоразумие, доблесть, отвагу, выносливость, стойкость и силу чувства выказал Амадис, когда, отвергнутый сеньорой Орианой, наложил он на себя покаяние и удалился на Бедную Стремнину, дав себе имя Мрачного Красавца, имя, разумеется заключающее в себе глубокий смысл и соответствующее тому образу жизни, который он с превеликою охотою избрал». На монолог Дон-Кихота Санчо отвечает указанием на неоправданность для героя — с точки зрения здравого смысла — подобного поведения, поскольку рыцари были подвигнуты на безумство обманами или строгостью их возлюбленных: «Ну, а у вашей милости что за причина сходить с ума? Что, вас отвергла дама?..» Ответ Дон-Кихота переносит нас из области бытовой логики в сферу сверхлогики любовного рыцарского безумия: «— В этом-то вся соль и есть, — отвечал Дон-Кихот, — в этом-то и заключается необычность задуманного мною предприятия. Кто из странствующих рыцарей по какой-либо причине сошел с ума, тот ни награды, ни благодарности не спрашивай. Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!» Теоретические рассуждения Дон-Кихота сопровождаются безумным поведением: «...он с необычайною быстротою снял штаны и, оставшись в одной сорочке, нимало не медля дважды перекувырнулся в воздухе — вниз головой и вверх пятами, выставив при этом напоказ такие вещи, что Санчо, дабы не улицезреть их вторично, довольный и удовлетворенный тем, что мог теперь засвидетельствовать безумие своего господина, дернул поводья»¹.

Понятие безумия, не в его медицинском смысле, а в качестве определения для некоего типа допустимого, хотя и странного поведения, может встречаться в двух противоположных значениях. Оно связано также с другим понятием —

¹ Сервантес С. М. де. Дон-Кихот: В 2 ч. / Пер. с исп. Н. Любимова. М., 1953. Ч. 1. С. 177—178, 187.

театральностью. Разделяя весь окружающий нас мир на естественный (нормальный) и сумасшедший, Лев Толстой видел наиболее яркий пример последнего в театре. Возможность театрального пространства, в котором люди на сцене как бы не видят людей в зале и искусственно имитируют сходство с обычной жизнью, была для Толстого зримым воплощением сумасшествия. Действительно, в разграничении «нормальной» и «безумной» жизни проблема сцены занимает одно из центральных мест.

Антитеза театрального и нетеатрального поведения выступает как одно из толкований противопоставления безумного нормальному. В этом смысле существенно иметь в виду возможность употребления терминов «театральность», «театр поведения» в двух противоположных смыслах.

Мишель Перро и Анн Мартен-Фюжье в главе «Артисты» (*Les acteurs*), помещенной в IV томе «Истории частной жизни», дают читателю, однако, совсем не описание театра. Речь идет о бытовом поведении нормальной семьи французского общества. Культ семейного уюта, быт семьи описывается как своеобразный театр. Особенно характерна глава М. Перро, озаглавленная «Персонажи и роли» (*Figures et roles*), воспроизводящая ритуал семейного лицедейства.

Таким образом, норма жизни переживается как театр. Это подразумевает, что сам описывающий вынужден пережить привычное как странное, то есть установить свою точку зрения где-то за пределами нормальных форм жизни, — ситуация, аналогичная случаям описания родного языка, что, естественно, требует той позиции отчуждения, на которую указывали еще формалисты. Естественное должно быть представлено как странное, известное как неизвестное. Только в этом случае быт может рассматриваться как театр¹.

Случаи, о которых мы будем далее говорить, имеют иной характер. Здесь сфера искусства — и, шире, любая семиотически отмеченная сфера — будет переживаться как нечто противоположное естественности. Жизнь и театр, с этой точки зрения, выступают как антиподы, именно их противоположность придает смысл и семиотическую ценность их смещению².

¹ Параллельные процессы характерны и для эстетики театра: чужая жизнь — достойный предмет для искусства именно потому, что чужая; своя, знакомая жизнь для того, чтобы стать предметом искусства, должна превратиться в свою, но незнакомую. Ближнее должно быть осмыслено как дальнее.

² Особый случай отношения театрального и нетеатрального дает норма рыцарского поведения, в частности рыцарской любви. Здесь соотношение правила и эксцесса приобретает специфический характер. Правила рыцарской любви формулируются как в особых трактатах, например каноника Андрея, так и в лирике трубадуров (см.: *Moshu Lazar. Amour courtois et jin amors dans la litterature du XII^e siecle. Paris, 1964*). Однако эти правила не рассчитаны на возможности практического поведения и сами по себе представляют героический эксцесс. К этим правилам можно стремиться, но нельзя их Достигнуть, и осуществление их всегда представляет собой своего рода чудо. Таким образом, рыцарский подвиг может быть описан и как реализация правил (таким представляется он исследователю), и как героическое чудо с точки зрения внешнего наблюдателя, и как своеобразное сочетание собственной заслуги и высшей награды для самого рыцаря.

Интересный пример — театрализация жизни Нерона. Рассматривающий себя как гениального профессионального актера и выступающий на сцене император одновременно театрализует жизнь за пределами сцены именно потому, что жизнь — не театр и превращение ее в театр насыщает ее значением.

Об оперных выступлениях Нерона Светоний пишет: «Пел он и трагедии, выступая в масках героев и богов и даже героинь и богинь: черты масок напоминали его лицо или лица женщин, которых он любил». Здесь интересно смешиваются две противоположные тенденции, в единстве своем раскрывающие сущность театра. Античный актер, чтобы отделить себя от своей естественной внетеатральной внешности, использует маску. Нерон, однако, придает маске черты портретного сходства с самим собой. Таким образом, если маска актера как бы стирает его внетеатральную личность, то здесь она, наоборот, выпячивается. Но собственное лицо Нерона для того, чтобы стать частью спектакля, должно быть уничтожено и восстановлено, то есть заменено своей собственной маской.

Еще более утонченное актерство проявляется в обмене полом. Конечно, в практике Нерона это приобретало извращенный характер, как бы воспроизводя его разрушающее любые границы сластолюбие и отмену всех естественных ограничений, которые накладывает пол. Но нельзя здесь отрицать и подчеркивания театральной способности низводить половое отличие до проблемы грима. Вспомним, что, например, в шекспировском театре все женские роли игрались мужчинами и что трансфигурация полов — один из наиболее древних и универсальных театральных приемов.

Эпизод, который тут же рассказывает Светоний, не более как анекдот, интересный именно своей повторяемостью. Он простирается от античного анекдота о соревновании живописцев, в котором принимал участие Апеллес, до анекдота о реакции американского солдата на «Отелло». В античном анекдоте повествуется о том, что одна картина изображала фрукты столь натурально, что птицы слетались, чтобы склевать их. Но другая превзошла ее: художник нарисовал тряпку, закрывающую картину, и обманул даже своих конкурентов, которые начали требовать, чтобы он снял тряпку и показал свою работу. На другом полюсе — эпизод с американским часовым, стоявшим в театре около ложи губернатора. Солдат выстрелил в Отелло со словами: «Никто не скажет, что при мне черномазый убил белую женщину!»

Приводимый Светонием анекдот построен на том же принципе смешения театра и жизни. Постоянное перемещение из роли императора в роль актера и обратно становится нормой поведения Нерона: «Когда он пел, никому не позволялось выходить из театра, даже по необходимости. Поэтому, говорят, некоторые женщины рожали в театре, а многие, не в силах более его слушать и хвалить, перебирались через стены, так как ворота были закрыты, или притворялись мертвыми...» Характерно смешение смысловых пластов: император на сцене притворяется актером, актер исполняет драматические роли императоров, а зрители, желающие покинуть зал, исполняют роли мертвецов. Эта двойная роль императора и актера проявляется в том, что на театральных конкурсах «победителем он объявлял себя сам...» и, удваивая самого себя, «...возле ложа... поставил свои статуи в облачении кифареда...». И тут ха-

актерна трансформация: если рассматривать театральное увлечение как человеческую слабость, то статуя призвана напомнить, что в сущности своей он император. Нерон же прибегает к транспозиции: статуя напоминает, что он — актер и обожествлен не как глава Рима, а в качестве человека искусства.

Страсть к маскараду Нерон проявляет и за пределами сцены. Переодетый, он шатался ночью по значным местам, а собираясь на войну, приказывает своих наложниц «...остричь по-мужски и вооружить секирами и щитами...». Постоянное смешение театра и бытовой реальности, рассмотрение жизни за пределами сцены как зрелища легло в основу и знаменитого эпизода с пожаром Рима: «На этот пожар он смотрел с Мecenатовой башни, наслаждаясь, по его словам, великолепным пламенем, и в театральном одеянии пел „Крушение Трои“».

Весь этот театр жизни завершается предсмертной фразой: «Какой великий артист погибает!»¹

Постоянное смешение театра и жизни для Светония — извращенная, противоестественная ситуация, которая превращает всю жизнь в спектакль. Это, в свою очередь, лишь часть отмены всех противопоставлений: актера и зрителя, императора и лицедея, римлянина и грека и даже — мужчины и женщины, то есть возможность исполнять любые роли и одновременно выступать в функции власти, для потехи которой эти роли исполняются. Нерон ставит перед собой задачу, с одной стороны, как бы исчерпать все варианты, а с другой — выходя за пределы возможностей, реализовывать невозможное. Сходный комплекс мы в дальнейшем находим у Ивана Грозного.

Начиная разговор о «театре бытового поведения», мы противопоставили французскую концепцию театрализации каждодневного бытового формализованного до повторяемости жеста и поступка интересующей нас непредсказуемости поведенческих эксцессов. Несмотря на кажущуюся противопоставленность этих позиций, они не лишены взаимосвязи. Экстравагантный, не имеющий образцов поступок при повторении может перемещаться из области «взрыва» в сферу привычки. Как только поступок совершился, он может становиться предметом подражания.

Так, новаторские изобретения Бремеля в области мужских мод тотчас же подхватывались претендентами на дендизм и превращались в факт массовой культуры. Сервантес в цитированном выше отрывке показал, как безумие превращается в сферу подражания, то есть перемещается в массовую культуру.

Норма не имеет признаков. Это лишенная пространства точка между сумасшедшим и дураком. Взрыв также не имеет признаков, вернее, имеет весь комплекс возможных признаков. В качестве индивидуального поведения он выпадает из нормы и в данном случае определяется как безумие; становясь массовым, превращается в глупость.

Из сказанного понятно, что любая форма безумия неизбежно должна представлять собой эксцесс индивидуального поведения и лежать за пределами предсказуемости.

¹ Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Подгот. М. Л. Гаспаров, Е. М. Штаерман. М., 1964. С. 155—157, 164, 167, 169.

Так, например, герой византийского эпоса Дигенис (в русском варианте — Девгений) совершает ряд поступков, которые с бытовой точки зрения (с позиции обыденного поведения) могут оцениваться как странные или сумасшедшие, но со своей внутренней позиции являются реализацией рыцарского стремления к совершенству. Фольклорный сюжет «опасной» невесты, сватовство к которой стоило жизни уже многим женихам, подвергается здесь переосмыслению в рыцарском духе. Герой Девгений, узнав о существовании недоступной красавицы, многочисленные претенденты на брак с которой были уже убиты ее кровожадными отцом и братьями, тотчас же влюбляется в девушку. Далее, с точки зрения здравого смысла, ему сопутствовала удача:

он прибыл во дворец, вокруг которого валялись трупы его убитых предшественников, в отсутствие опасных родственников девушки, добился ее сочувствия и без всяких препятствий женился на ней. Далее идет «логичный», с точки зрения Дон-Кихота, и абсурдный, если вообразить себе мнение Санчо Пансы, сюжет: удача, столь легко полученная, не радует Девгения, а, напротив, необъяснимым для современного читателя образом повергает его в отчаяние. Он стремится вступить в теперь уже ненужный бой с отцом и братьями Стратиговны. Перед нами показательная трансформация сюжета: бой — победа — получение невесты заменяется на получение невесты — бой — победа. Все логические причины боя устранены, но с рыцарской точки зрения бой не нуждается в логических причинах. Он есть самоценное деяние, он не влияет на судьбу героя, а доказывает, что герой достоин своей судьбы. Девгений «...начат велегласно кликати, Стратига вон зовы и сильныя его сыны, дабы видели сестры сво[е]я исхищение. Слуги же Стратига зовяху и поведя ему, какову Девгений дерзость показа, на дворе стоя без боязни, Стратига вон зовы». Однако Стратиг не принял вызова, поскольку «не ят веры», что нашелся дерзкий соискатель руки его дочери. Отказ родственников Стратиговны от боя повергает Девгения в непонятное для нас отчаяние: «Велика семь срама добыл, аще не будет по мне погони, [хощу] возвра[ти]тися и понос им сотворити»¹. Далее следует сложная система ритуалов, бессмысленных с точки зрения бытового сознания, но исполненных глубокого значения в системе рыцарских норм. Эксцесс тут не в странности действий Стратига, а в той сверхчеловеческой последовательности в рыцарском ритуале, которую реализует Девгений.

Смысл таких текстов принципиально отличается от привычных представлений современного читателя. Они изображают не какие-либо события, а идеал поведения, к которому реальный человек может только стремиться. Поэтому такое же тщательное, как у Девгения, выполнение ритуала подвига и ритуала сватовства превращается в пародию, когда Дон-Кихот у Сервантеса пытается осуществить их в житейской практике.

Победив тестя и шуринов, пытавшихся отнять у него жену, Девгений не разрешает трудной задачи, а оказывается в еще более безвыходном положении:

без победы он рисковал потерять жену, но после победы его жена сделалась дочерью и сестрой пленников, обесчещенных поражением, и перестала быть

¹ Кузьмина В. Д. Девгениево деяние (Деяние прежних времен храбрых человек). М., 1962. С. 149.

социально равной своему мужу. Брак снова сделался невозможным уже по другой причине. Девгений отпустил пленных родственников на свободу, затем совершил идеально рыцарские поступки: отправился к ним, объявил себя их вассалом, вновь попросил руки своей жены, торжественно получил согласие родственников и пышно отпраздновал полноценную феодальную свадьбу.

Здесь мы сталкиваемся с характерной ситуацией: неподражаемый героический поступок реализуется не через романтическое беззаконие, а через невозможное для человека выполнение самых утонченных и невыполнимых идеальных норм. Это определяет, в частности, совершенно специфические отношения литературы (героического эпоса, баллады, рыцарского романа) и действительности. Литература задает неслыханные, фантастические нормы героического поведения, а герои пытаются реализовать их в жизни. Не литература воспроизводит жизнь, а жизнь стремится воссоздать литературу.

В этом смысле типично рыцарское поведение осуществляет герой «Слова о полку Игореве». После того, как объединенное войско русских князей тщетно пыталось осуществить сравнительно трудную, но все-таки реальную задачу: разбить половцев на Днепре и восстановить связь с морем, Игорь ринулся в бой, который должен был осуществить нереальную, но зато героически грандиозную цель: пробиться через половецкие степи и восстановить истонченные, но уже потерянные связи с Тьмутараканью. Общекняжеский план, задуманный в Киеве под руководством великого князя Киевского, предполагал коллективное выступление киевских князей. Как известно, Игорь в этом походе не участвовал, а поскольку на Руси знали о его длительных — то военных, то дружеских — сношениях с половцами, отсутствие его в объединенном войске могло быть истолковано обидным для его чести образом. Личные рыцарские побуждения — желание восстановить безупречность своей чести — подвигли Игоря на попытку реализации фантастического в своем героизме плана.

Характерно двойное отношение автора к поведению князя Игоря. Как человек, еще погруженный в обстановку рыцарской чести, он любит именно безнадежностью задуманного героического плана — тем, что реальные и практические соображения отбрасываются прочь в безнадежном рыцарском порыве, но одновременно он также человек, стоящий вне узкой рыцарской этики. Летописец, описывающий те же события, противопоставляет героическому индивидуализму рыцаря религиозный коллективизм христианства. Христианство для него — начало общенародное, расположенное выше рыцарства. «Слово о полку Игореве» чуждо христианских мотивировок и полностью погружено в рыцарскую этику. Игорь здесь осуждается как мятежный вассал, который своим героическим эгоизмом нарушил волю своего сюзерена, князя Киевского. Сюзерен же по определению освящен высшим авторитетом как голова Русской земли. Таким образом, Игорь включен в двойную этику:

как феодал он украшается храбростью, доводящей его до безумия, а как вассал — героическим неподчинением. Несовместимость этих двух этических принципов только подчеркивает их ценность¹.

¹ См. глубокий анализ рыцарской традиции в «Слове о полку Игореве» у И. П. Еремина (*Еремин И. П. Повесть временных лет. Л., 1944*).

Средневековая этика одновременно и догматична и индивидуальна — последнее в той мере, в какой человек должен стремиться к недостижимому идеалу во всех сферах своей деятельности. С этим связана специфическая черта средневекового поведения — максимализм. Обычное не ценится. Ценность приписывается тому же действию, но совершенному или в неслыханных масштабах, или в невероятно трудных условиях, делающих его практически невозможным.

Средневековые культурные тексты обладают высокой степенью семиотической насыщенности. Однако при этом отношение текста, осуществляющего норму, и текста, ее нарушающего («безумного»), строится на принципиально иных основах, чем более привычная современному читателю романтическая структура. В этой последней «правило» и «безумие» — противоположные полюса, и переход в пространство безумия автоматически означает нарушение всех правил.

В средневековом сознании мы делаемся свидетелями совершенно иной структуры: идеальная, высшая степень ценности (святости, героизма, преступления, любви) достигается лишь в состоянии безумия. Таким образом, только безумный может осуществить высшие правила. Правила делаются явлением не массового поведения, а присущи лишь исключительному герою в исключительной ситуации. Таким образом, если в романтическом сознании правила — удел пошлости и легко выполнимы, то в средневековом они недостижимая цель исключительной личности. Соответственно меняется и создатель правил. Для романтика — это толпа. Характерна трансформация слова «пошлый» с его исконным значением «обыкновенный»¹. Для средневекового сознания норма — это то, что недостижимо, это лишь идеальная точка, на которую устремлены побуждения. Это, в частности, определяет двусмысленность средневековых текстов, описывающих нормы поведения, и, следовательно, возможность двойного их истолкования.

Исследователь, строящий свою работу на основе разнообразных нормативных текстов (особенно если он ищет формы реального поведения в произведениях искусства, хотя соответствующие поправки стоит делать и при использовании юридических документов), склонен считать, что реальное бытовое поведение представляло собой точное выполнение подобных правил.

Однако следует учитывать и другой взгляд на те же самые тексты — возможность видеть в них идеал, к которому можно приближаться, но которого нельзя достигнуть. Между прочим, на этом построена загадка всех мучительных неудач Дон-Кихота. Идеальную норму он принимает за быто-

¹ «Пошлый» по словарю Фасмера — старинный, исконный, прежний, обычный (см.: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1987. Т. 3. С. 349). По Срезневскому — старинный, исконный, искони принадлежащий, прежний, обычный (см.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: В 3 т. 3-е изд. СПб., 1895. Т. 2. Стб. 1335—1336). Значение «пошлый» как «обыкновенный, принятый» сохранилось в слове «пошлина». В этом же смысле Иван Грозный называл английскую королеву «пошлой девицей», то есть обыкновенной, простой женщиной (см.: *Послания Иван Грозного / Подгот. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье. Пер. и коммент. Я. С. Лурье. М.; Л., 1951. С. 216).*

вую. То, чем следует восхищаться, к чему следует в лучшем случае стремиться (или делать вид, что стремишься), он использует как норму бытового поведения. Отсюда источник его трагикомических неудач¹.

Таким образом, из одного и того же текста можно извлекать черты бытовой реальности и идеальные представления людей эпохи. Картина усложняется еще и тем, что средневековая жизнь — многоступенчатая лестница и между идеальным осуществлением правил — уделом героев — и столь же идеальным полным их нарушением — поведением дьявола — существует протяженная лестница, которая более всего приближается к реальной жизни.

Реальные тексты редко манифестируют теоретические модели в чистом виде: как правило, мы имеем дело с динамическими, переходными, текучими формами, которые не полностью реализуют эти идеальные построения, а лишь в какой-то мере ими организуются. Подобные модели располагаются по отношению к текстам на другом уровне (они реализуются или как тенденция — просвечивающий, но не сформулированный культурный код, — или в качестве метатекстов: правил, наставлений, узаконении или теоретических трактатов, которыми так богато было средневековье).

Рассмотрение материала убеждает нас в том, что текстам раннего русского средневековья в интересующем нас аспекте свойственна строгая система и что эта система в основных ее чертах та же, что и в аналогичных социальных структурах других культурных циклов.

Прежде всего, следует отметить, что раннее средневековье знало не одну, а две модели *славы*: христианско-церковную и феодально-рыцарскую. Первая построена была на строгом различении славы земной и славы небесной. Релевантным оказывался здесь не признак «слава/беславие» («известность/неизвестность», «хвала/поношение»), а «вечность/тленность». Земная слава — мгновенна. Фома Аквинский считал, что «действовать добродетельно ради земной славы не означает быть истинно добродетельным»², а св. Исидор утверждал, что «никто не может объять одновременно славу божественную и славу века сего»³. Раймонд Люллий также считал, что истинная честь принадлежит единственно Богу⁴. Аналогичные утверждения мы находим в русских текстах. Таково, например, утверждение Владимира Мономаха: «А мы что есмы, челов-ьци гръшни и лиси? — днесь живи, а утро мертви, днесь в славь и въ чти, а заутра в гробъ и бес памяти, ини собранье наше разделять»⁵. Для нас эта точка зрения интересна не сама по себе, а поскольку она оказывала сильное давление, особенно на Руси, на собственно рыцарские тексты, создавая такие креолизованные, внутренне противоречивые произведе-

¹ Известная параллель возможна здесь с тем направлением советской литературы, которое позже назвали «лакирующим действительность». Писатель типа Бабаевского или Пырьев в «Кубанских казаках» в принципе не корректировали искусство реальностью, а критика этого типа доказывала в духе средневековых тезисов, что подлинная реальность («типичность») — это не то, что существует, а то, что должно существовать.

² Summa theologica. Secunda secundae, quaestio CXXXII, art. 1.

³ Migne J. P. Patrologia Latina. LXXX: Livre II, § 42.

⁴ Lulle R. Oeuvres: T. I—IV / Ed. J. Rosselo. Palma de Majorque. 1903. T. 4. P. 3.

⁵ Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI — начало XII века. С. 410.

дения, как «Житие Александра Невского», и сильно влияя на концепцию чести и славы летописца-монаха.

В собственно светских, дружинных и рыцарских текстах семиотика чести и славы разработана со значительно большей детализацией. Западный материал по этому вопросу собран в монографии аргентинской исследовательницы Марии Розы Лиды де Малькиель «Идея славы в западной традиции. Античность, западное средневековье, Кастилья»¹. Из приведенных ею данных с очевидностью следует, что в классической модели западного рыцарства строго различаются знак рыцарского достоинства, связанный с материально выраженным обозначаемым — наградой, и словесный знак — хвала. Первый неизменно строится как соотношение размера награды и величины достоинства. Это подчеркивается и в словаре А.-Ж. Греймаса². Понятие вознаграждения как материального обозначаемого, обозначаемым которого является достоинство рыцаря, проходит через многочисленные тексты. Хотя *honneur* и *gloire* постоянно употребляются в паре как двуединая формула³, смысл их глубоко различен. Различия, в конечном итоге, сводятся к противопоставлению вещи в знаковой функции и слова, также выполняющего роль социального знака. Систему, наиболее близкую к употреблению раннего русского средневековья, мы, пожалуй, находим в «Песни о моем Сиде».

«Честь» здесь неизменно имеет значение добычи, награды, знака, ценность которого определяется ценностью его плана выражения, взятого в незнаковой функции. Именно поэтому Сид может воскликнуть:

Пусть знают в Галисии, Кастилии и Леоне,
Каким богатством я наградил [снабдил]
Каждого из двух моих зятей.
(Стихи 2579—2580)

Однако «честь» не только знак достоинства: она знак и определенного социального отношения: «Честь, по сути, связана с социальной основой [*donnees societies*] и, следовательно, подчинена всей системе юридических установлений, правила которых тщательно зафиксированы и для суждения о тонкостях функционирования которых немногие документы столь содер-

¹ Книга вышла в Мехико на испанском в 1952 г. Мы пользовались французским переводом (см.: *Malkiel M. R. L. de. L'idée de la gloire dans la tradition occidentale. Antiquité, moyen âge occidental, Castille. Paris: Libr. C. Klincksieck. 1958*).

² К слову *onog*, *enor*, *anog* даются следующие значения: «1. Honneur dans lequel quelqu'un est tenu; 2. Avantages matériels qui en résultent... 4. Fief, bénéfice féodal... 5. Bien, richesse en général... 8. Marques, attributs de la dignité» (*Dictionnaire de l'ancien français jusqu'au milieu du XIV^e siècle, par A. Greimas. Paris: Larousse, 1969. P. 454*).

³ Трубадур Жиро де Борнейль, оплакивая смерть Ричарда Львиное Сердце, говорит о его «чести и славе» (см.: *Bornelth G. de. Somtliche Lieder des trobadors Giraut de Bornelth, mit Übersetzung. Kommentar und Glossar / Ed. Kolsen. Halle. Bd 1. 1910. S. 466*). Эту же формулу употребляет и средневековый поэт Гонзало де Берсео: «Чтобы возросла его слава» (цит. по: *Malkiel M. R. L. de. Op. cit. P. 128*). В средневековом испанском эпическом тексте «*Libro de Alexandre*» читаем:

Нет ни чести, ни славы для достойного мужа
Искать приключений в местах нечестивых. (*Ibid. P. 179*).
Примеры эти можно было бы умножать и дальше.

жательны, как Песнь [о моем Сиде]. Именно король как источник чести отнимает этот свой дар у героя. И тогда тот уже сам добывается верностью, подвигами и размахом восстановления своей утраченной чести»¹. Исследовательница подчеркивает специфическое сочетание поэзии верности и службы с крайним индивидуализмом, своеволием и уважением к своей самостоятельности, что делает рыцарское понятие чести трудно перекодируемым на язык позднейших политических терминов.

Связь чести с вассальными отношениями отчетливо прослеживается и в русских источниках. Показательно, что *честь* всегда *дают, берут, воздают, оказывают*. Этот микроконтекст никогда не применяется к *славе*. Честь неизменно связывается с актом обмена, требующим материального знака, с некоторой взаимностью социальных отношений, дающих право на уважение и общественную ценность.

Однако при анализе понятия чести и его глагольных производных в текстах киевской поры следует иметь в виду одну особенность: *честь* всегда включается в контексты обмена. Ее можно дать, воздать и принять. Известная синонимичность, казалось бы, противоположных глаголов «дать» и «брать» объясняется амбивалентностью самого действия в системе раннефеодальных вассальных отношений. Акт дачи дара был одновременно и знаком вступления в вассалитет и принятия в него. При этом будущий вассал, вступая в эту новую для него зависимость, должен был принести себя, свои земли в дар феодальному покровителю, с тем, однако, чтобы тут же получить их обратно (часто с прибавлениями), но уже в качестве ленной награды. Таким образом, подарок превращается в знак, которым обмениваются, закрепляя тем самым определенные социальные договоры. С этой амбивалентностью дачи-получения, когда каждый получающий есть вместе с тем и даритель, связывается то, что *честь* воздается снизу вверх и оказывается сверху вниз. При этом неизменно подчеркивается, что источником чести, равно как и богатства, для подчиненных является феодальный глава².

В дальнейшем мы можем встретиться и с тем, что *честь* воздает равный равному. Но в этом случае перед нами уже обряд вежливости, формальный ритуал, означающий условное вступление в службу, имеющий не более реального смысла, чем обычная в конце писем XIX в. заключительная формула:

«Остаюсь Вашего превосходительства покорнейший слуга».

«Слава» — тоже знак, но знак словесный и поэтому функционирующий принципиально иным образом. Она не передается и не принимается, а «доходит до отдаленных языков» и до позднейшего потомства. Ей всегда приписываются звуковые признаки: ее «гласят», «слышат». Ложная слава

¹ Malkiel M. R. L. de. Op. cit. P. 121—122.

² И во втором случае понятие это имеет специфически феодально-условный характер: князь — источник богатства, поскольку раздает дружине ее долю добычи. Но захватывает добычу в бою дружина. Она отдает ее князю и получает назад уже как милость и награду. Показательно, что разрыв вассальных отношений оформляется как возвращение чести. А.-Ж. Греймас приводит следующий текст: «Rendre son hommage et son fief, se degager des obligations de vassalite» (Ibid. P. 453; отдать свою честь и свой fief — освободиться от обязанностей вассала).

«с шумом» погибает. Кроме того, у нее есть признаки коллективной *памяти*. Иерархически она занимает высшее, по сравнению с честью, место.

Честь имеет установленные, соответствующие месту в иерархии размеры. В средневековом кастильском эпосе «Книга об Аполлонии» король обращается к неизвестному рыцарю, прибывшему во время пира:

Друг, выбери себе место,
Ты знаешь, какое место тебе подобает
И как, следуя куртуазности, тебе надлежит поступить,
Так как мы, не зная, кто ты, можем ошибиться¹.

Объем оказываемой чести здесь важнее, чем личное имя. Последнее может быть скрыто, но первое необходимо знать, иначе социальное общение делается просто невозможным (иначе обстоит дело в церковных текстах, ср. «Житие Алексия человека Божиего», построенное на том, что герой сознательно понижает свой социальный статус). Слава измеряется не величиной, а долговечностью. Слава в основном употреблении — хвала. В отличие от чести, она не знает непосредственной соотнесенности выражения и содержания. Если честь связана с представлением о том, что большее выражение обозначает большее содержание, то слава, как словесный знак, рассматривает эту связь в качестве условной: *мгновенное* человеческое слово означает *бессмертную* славу. Поскольку человек средних веков *все* знаки склонен рассматривать как иконические, он пытается снять и это противоречие, связывая славу не с обычным, а с особо авторитетным словом. Такими могут выступать Божественное слово, слово, записанное «в хартиях», сложенное «песнопевцами», или слово «отдаленных язык». И в этом случае мы находим полный параллелизм между терминологией русского и западного раннего средневековья².

В принципе слава закрепляется за высшими ступенями феодальной иерархии. Однако возможно и исключение: воин, завоевывающий славу ценой смерти, как бы уравнивает себя с высшей ступенью. Он становится *равен всем*. А как мы помним из «Изборника 1076 г.», слава *дается равными*³. Система эта, различающая честь и славу, последовательно выдерживается в наиболее старших текстах киевской поры: «Изборнике 1076 года», «Девгениевых деяниях», «Иудейской войне», отчасти «Повести временных лет» (в комбинациях с церковной трактовкой термина) и ряде других текстов. Особенно показательна в этом отношении «Иудейская война», относительно которой наблюдение это было сделано уже очень давно, еще Барсовым. Н. К. Гудзий писал: «...терминология и фразеология, характеризующие идейный и бытовой уклад дружинной Руси...», отражаются в русском переводе книг Флавия, соответствуя употреблению «в современных переводе оригинальных русских памятниках, особенно в летописях. Таковы понятия чести, славы, заменяющие находящиеся в греческом тексте другие понятия — ра-

¹ Libro de Apolonio / Ed. C. Caroll Marden. Paris, 1917. P. 158.

² См.: Malkiel M. R. L. de. Op. cit. P. 121—128.

³ См.: Изборник 1076 года / Подгот. В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровиной, В. Г. Демьянова, Г. Ф. Нефедова. М., 1965. С. 243.

дости, обильного угощения, награды»¹. Подробный анализ передачи понятий греческого оригинала в иной, специфически феодальной системе дан Н. А. Мещерским. Отметим лишь, что когда переводчик «Иудейской войны» передает греческое **ευφρημία** εὐφρημία (радость) как «честь» («И усрѣтоша сопфорияне с честию и с похвалами»²), то здесь он не просто переосмысляет греческую терминологию, но и делает это с поразительным знанием основных понятий общероманского рыцарства. Напомним, что такое истолкование **ευφρημία** вполне соответствует, например, синонимичному «чести» *joi* из «Песни о моем Сиде». Словарь средневекового французского языка также фиксирует *joieler* в значении «приносить дары»³. Если напомнить, что «похвалы» здесь бесспорный синоним «славы» (ст.-фр. *laude*), то и тут видим существенную для русского феодализма и общую для ряда стран раннего средневековья формулу «честь и слава». Попутно уместно было бы обратить внимание на специфичность термина «веселие» в «Слове о полку Игореве»: «А мы уже, дружина, жадни веселия»⁴. В этом случае оно, вероятнее всего, употреблено как синоним «чести-награды» (напомним, что словарь Greimas'a дает для *joiete* во французских рыцарских текстах XIII в. значение *usufruit*, юридический термин, обозначающий передачу чужого имущества в пользование, что для рыцаря всегда было наградой-честью). Не случайно, видимо, выражения «а веселие пониче», «невеселая година вѣстала» в «Слове» неизменно сопровождаются указаниями на материальный характер потери: «а злата и сребра ни мало того потрепати!», «а погании <...> емляху дань по бѣль оть двора»⁵. Зато формула «Унылы голоси, пониче веселие»⁶ может рассматриваться как негативная трансформация сочетания «слава и честь»: «голос» синонимичен «хвале», «песне» (пение как прославление фигурирует и в «Слове», и во вставке переводчика в «Иудейскую войну», и в ряде других текстов), *звучащему* знаку достоинства, а «веселие» — материальному, чести.

Таким образом, двуединство формулы «честь и слава» не снимает резкой терминологической специфики каждого из составляющих его компонентов, особенно для дружинно-рыцарской среды. В церковных текстах, там, где персонажу, например божеству или святому, автор приписывает всю полноту возможных достоинства и ценности, «слава и честь» употребляются как нерасторжимые элементы формулы. Именно в этих текстах начинает стираться дружинная их специфика. А с распространением церковной идеологии сочетание начинает восприниматься как тавтологическое.

¹ История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 1: Литература XI — начала XIII века. С. 148.

² Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л., 1958. С. 80.

³ См.: Dictionnaire de l'ancien francais jusqu'au milieu du XIV siecle, par A. Greimas. P. 347.

⁴ Памятники литературы Древней Руси: XII век. С. 380.

⁵ Там же. С. 378.

⁶ Там же. С. 382.

* * *

В этой главе мы использовали как документальные данные, отражающие бытовую реальность, так и тексты литературных произведений, представляющие собой идеальные модели этой реальности. Законы этих двух способов воспроизведения жизни различны, но нельзя одновременно не подчеркнуть их связанность, особенно в средневековую эпоху.

Человек архаических эпох склонен изгонять из мира случайность. Последняя представляется ему результатом некоторой неизвестной ему, более таинственной, но и более мощной закономерности. Отсюда и вся обширная практика гаданий, в ходе которой случайное возводится в степень предсказания¹. В этом смысле интересен один эпизод из 23-й песни «Илиады» (Погребение Патрокла. Игры).

Речь идет о похоронном празднестве при погребении Патрокла. В спортивных соревнованиях, совершавшихся на погребении. Одиссей и Аякс состязались в скорости бега:

...и первый всех дальше
Быстрый умчался Аякс;
но за ним Одиссей знаменитый
Близко бежал...

Аякс побеждал в соревновании, хотя
...Одиссей за Аяксом близко бежал;
беспестанно Следом в следы ударял он,
прежде чем прах с них ссыпался...²

Дальнейшее содержание Гомер развертывает в двух планах: Аякс случайно поскользнулся в свежем бычьем навозе и упал в него лицом. Это дало возможность Одиссею обогнать соперника и получить первую награду. Эпизод может быть классической иллюстрацией вмешательства непредсказуемого случая в ход событий.

Однако поэт дает и другое параллельное объяснение:

...взмолился
В сердце герой Одиссей светлоокой Палладе-богине:
«Дочь Эгиоха, услышь! убыстри, милосердая, ноги!»
Так он, молясь, произнес; и услышала дочь Эгиоха...³

Это двойное осмысление дает как бы два равновероятных объяснения: без помощи Афины Одиссей не победил бы, но он не победил бы и без лужи бычьего навоза. Это одновременно раскрывает дорогу в мир случайностям и вместе с тем в каждой случайности видит непосредственный результат вмешательства богов.

Синтеза идеи божественной власти и непредсказуемости событий (их информационной ценности) Гомер достигает тем, что включает в каждое событие целую цепь определяющих его факторов: боги его постоянно нахо-

¹ *Топоров В. Н.* К семиотике предсказаний у Светония // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181. С. 198—210 (Труды по знаковым системам. [Т.] 2).

² *Гомер.* Илиада / Пер. Н. Гнедича. Песнь XXIII. Стихи 758—760; 763—765; цит. по: *Гнедич Н. И.* Стихотворения. (Библиотека поэта. Большая серия) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И. Н. Медведевой. 2-е изд. Л., 1956. С. 752.

³ *Гомер.* Илиада. Песнь XXIII. Стихи 768—772.

дятся в борьбе, и если исход борьбы людей объясняется волей богов, то исход борьбы богов остается непредсказуем; такой же характер имеет столкновение судьбы и человеческой воли — конфликт, по-разному решавшийся, но всегда волновавший греческих авторов.

В мир вторгаются непредсказуемые по своим последствиям события. События эти дают толчок широкому ряду дальнейших процессов. Момент взрыва, как мы уже говорили, как бы выключен из времени, и от него идет путь к новому этапу постепенного движения, которое ознаменовано возвратом на ось времени. Однако взрыв порождает целую цепь других событий. Прежде всего, результатом его является появление целого набора равновероятных последствий. Из них суждено реализоваться и стать историческим фактом лишь какому-то одному. Выбор этой, сделавшейся исторической реальностью, единицы можно определить как случайный или же как результат вмешательства других, внешних для данной системы и лежащих за ее пределами закономерностей. То есть в какой-то другой перспективе он может быть полностью предсказуем, но в рамках данной структуры он представляет собой случайность. Таким образом, реализация этой потенции может быть охарактеризована как нереализация целого набора других.

Это очень остро ощущал Пушкин, вложивший в уста Татьяны слова:

А счастье было так возможно, Так близко!.. (VI,
188)¹

Еще более значительны уникальные в истории романа размышления автора о потерянном будущем убитого Ленского:

Быть может, он для блага мира,
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен (VI, 133).

Далее шла опущенная в печатном тексте, но присутствующая в белой рукописи XXXVIII строфа:

¹ Характерно, что судьба здесь осмысливается как результат случайного неосторожного поступка и, следовательно, для Пушкина непредсказуемого:

Но судьба моя
Уж решена.
Неосторожно,
Быть может,

поступила

я...

Исполня жизнь свою отравой,
 Не сделав многого добра,
 Увы, он мог бессмертной славой
 Газет наполнить нумера¹. <...>
 Он совершить мог грозный путь,
 Дабы последний раз дохнуть
 В виду торжественных трофеев,
 Как наш Кутузов иль Нельсон,
 Иль в ссылке, как Наполеон,
 Иль быть повешен, как Рылеев (VI, 612).

А может быть и то: поэта
 Обыкновенный ждал удел.
 Прошли бы юношества лета
 В нем пыл души бы охладел.

В этом варианте судьба Ленского:

В деревне счастлив и рогат
 Носил бы стеганный халат;
 Узнал бы жизнь на самом деле,
 Подагру б в сорок лет имел,
 Пил, ел, скучал, толстел, хирел (VI, 133).

Путь как отдельного человека, так и человечества усеян нереализованными возможностями, потерянными дорогами. Гегельянское сознание, вошедшее даже незаметно для нас в самую плоть нашей мысли, воспитывает в нас пиетет перед реализовавшимися фактами и презрительное отношение к тому, что могло бы произойти, но не сделалось реальностью. Размышления об этих потерянных дорогах гегельянская традиция третирует как романтизм и зачисляет по ведомству пустых мечтаний вроде тех, которым предавался небезызвестный гоголевский философ Кифа Мокиевич, существование которого «...было обращено более в умозрительную сторону...»². Можно, однако, представить себе и такой взгляд, согласно которому именно эти «потерянные» пути представляют одну из наиболее волнующих проблем для историка-философа. Здесь, однако, следует вспомнить о двух полюсах исторического движения.

Один из них связан с процессами, развивающимися невзрывным, постепенным движением. Эти процессы относительно предсказуемы. Иной характер имеют процессы, возникающие в результате взрывов. Здесь каждое свершившееся событие окружено целым облаком несвершившихся. Пути, которые от них могли бы начаться, оказываются навсегда потерянными. Движение реализуется не только как новое событие, но и в новом направлении.

Такой подход наиболее показателен в тех случаях, когда речь идет об исторических, уникальных по своей природе событиях, в которых случайное происшествие пробивает начало новой и непредсказуемой закономерности.

¹ Имеется в виду не то, что Ленский мог стать газетчиком, а что о нем могли писать в газетах, то есть что он мог стать историческим человеком.

² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 244.

Гениальное произведение искусства, сделавшееся поворотным пунктом в культурной истории человечества, не было бы написано и ничем не было бы компенсировано, если бы автор его погиб в детстве от случайной катастрофы. Исход сражения при Ватерлоо не мог быть однозначно предсказан, как нельзя было предсказать в момент рождения Наполеона, выживет этот ребенок или нет. Но свершение этих фактов нажало в исторической машине на какую-то кнопку, которая могла бы так и остаться неиспользованной. В этом смысле каждое событие может рассматриваться с двух точек зрения.

Творчество Пушкина оказало воздействие на превращение художественного произведения в товар:

Не продается вдохновение,
Но можно рукопись продать (II, 330).

Решающую роль здесь сыграл «Евгений Онегин». Однако если бы Пушкин не написал своего романа в стихах или даже если бы Пушкин вообще не родился на свет, процесс этот все равно неизбежно произошел бы. Но если посмотреть на другую историческую связь и предположить, что Пушкин был бы биографическими обстоятельствами вырван из литературы в свой самый ранний период, то вся цепь событий, ведущих к Гоголю, Достоевскому, Толстому, Блоку и через них — к Солженицыну — в ближайшей к нам перспективе и к укреплению той роли русской литературы, которую она играла в гражданских судьбах русской интеллигенции и, следовательно, вообще в судьбах России, — оказалась бы совсем не той, какая нам известна.

Таким образом, одно и то же событие может включаться и в предсказуемый ряд, и в обстоятельства взрыва. Каждое «великое» событие не только открывает новые дороги, но и отсекает целые пучки вероятностей будущего. Если это помнить, то описание этих потерянных путей становится для историка уже отнюдь не благими размышлениями на необязательные темы.

При этом надо учесть еще одно обстоятельство: разные, но типологически сходные исторические движения, например движения романтизма в разных европейских странах или же различные формы антифеодальных революций, могут в момент взрыва избирать разные дороги. Сопоставление их как бы демонстрирует, что произошло бы в той или другой стране, если бы результаты взрыва у нее были иными. Это вносит совершенно новый аспект в сравнительное изучение культур: потерянное в одном историко-национальном пространстве может быть реализовано в другом — и сопоставление их придает размышлениям о том, что было бы, если бы исторический выбор произошел иначе, более обоснованный характер. Например, рассуждения о различных решениях одной и той же ситуации при сопоставительном исследовании провалившегося путча в Москве¹ и событий в Югославии показывают, что было бы, если бы путч не провалился.

Сопоставление разных реализации типологически одного события может рассматриваться как форма изучения «потерянных» дорог. С этой точки зрения можно истолковывать, например, историю Ренессанса, Реформации, Контрреформации как различные вариации некоей единой исторической

¹ Речь идет о событиях августа 1991 г.

модели. Такой взгляд позволяет изучать не только то, что произошло, но и то, что не произошло, но могло бы произойти. Сравнительное изучение, например, экономических процессов, с одной стороны, и произведений искусства, с другой, дает нам не причину и следствие, а два полюса динамического процесса, неперебиваемые друг на друга и одновременно пронизанные взаимным влиянием. В таком же отношении находится антиномия массовых и предельно индивидуальных исторических явлений, предсказуемости и непредсказуемости — двух колес велосипеда истории.

Мы уже говорили, что человек, живущий по законам обычаев и традиций, с точки зрения предприимчивого героя взрывной эпохи — глуп, а сам этот последний, с позиций своего оппонента, коварен и бесчестен. Сейчас имеет смысл увидеть в этих конфликтующих персонажах звенья единой цепи.

Периоды научных открытий и технических изобретений можно рассматривать как два этапа интеллектуальной активности. Открытия имеют характер интеллектуальных взрывов: они не вычитываются из прошедшего и последствия их нельзя однозначно предсказать. Но в тот самый момент, когда взрыв исчерпал свою внутреннюю энергию, он сменяется цепью причин и следствий — наступает время техники. Логическое развертывание отбирает от взрыва те идеи, для которых время уже наступило, то, что может быть использовано. Остальное до времени — иногда весьма протяженного — передается забвению. Таким образом, в периодической смене этапов развития научной теории и технических успехов можно усмотреть чередование периодов непредсказуемости и предсказуемости.

Конечно, такая модель обладает высокой степенью условности. Последовательная цепь взрывов и постепенных развитии в реальности никогда не существует изолированно. Она погружена в пучки синхронных с ней процессов, и эти боковые влияния, постоянно вмешиваясь, могут нарушать четкую картину чередований взрывов и постепенностей. Однако это не мешает теоретически рассматривать изолированно эту последовательную цепь. Особенно ясно она проявляется в социальных и исторических процессах. Мы говорили о том, как выглядят «глупый» рыцарь и «плут» глазами друг друга. Посмотрим, однако, на них как на героев последовательных этапов развития.

Герой былины или же человек рыцарской эпохи, «добрый крестьянин» в идиллической литературе XVIII в. — герои стабильных или медленно развивающихся процессов. Движение, в которое они погружены, колеблется между календарной сменой, обрядом и повторяющимися до ритуальности подвигами. В этих условиях герою для того, чтобы быть победителем, не требуется изобретать что-либо новое. Исключительность его ознаменована гигантскими масштабами его роста и силы. Он не нуждается в выдумке, ибо ничего не выдумывает. Однако на этом этапе он еще не получает негативной характеристики. Он не глуп, потому что признак ума или глупости вообще не является отмеченным.

Но вот наступает момент взрыва. Неизменность и повторяемость сменяются непредсказуемостью, век силы заменяется вспышкой хитрости. Мы видели, что герои этих двух типов, поставленные друг перед другом, превращаются во врагов — выразителей борющихся эпох. Но в хронологической

последовательности они рисуются как два взаимообусловленных неизбежных этапа. Последовательность их любопытно прослеживается на судьбах ряда исторических явлений.

Так, например, русская культура второй половины XIX в. развивается под знаком высокой ценности индивидуального начала в человеке. Это особенно заметно благодаря тому, что на уровне самопознания господствует идея народности, и литература под пером Толстого или Достоевского, и политическая борьба, воплотившаяся в народнических движениях, объявляют своим идеалом народ. Народное счастье — цель революционной практики, но при этом народ — это не тот, кто действует, а тот, ради кого действуют.

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг;
Счастье умов благородных —
Видеть довольство вокруг¹.

Грише Добросклонову

...судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чухотку и Сибирь...²

«Жизнь свою за друга своя» должен был положить, по замыслу Достоевского, Алеша Карамазов — кончить жизнь на эшафоте за грех другого человека.

Таким образом, идея народности выражалась в индивидуальном герое так же, как она выражалась в разнообразии героических личностей, чьи портреты нарисовал Степняк-Кравчинский. Именно идея разнообразия организует единство этих портретов. Такая структура определялась тем, что эпоха перед взрывом уже освещалась его загорающим светом. То, что эпоха взрыва дает разнообразие характеров, широкий разброс индивидуальностей, подтверждается биографиями людей Ренессанса или Петровской эпохи.

Но вот взрыв завершился. Революция сменилась застоєм, и идея индивидуальности исчезает, заменяясь идеалом «одинаковости». Так, с середины 1920-х гг. в героической личности выделяется отсутствие индивидуальности, поэтизируется

...рука миллионопалая, сжатая
в один
громящий кулак. Единица — вздор,
единица — ноль, один—
даже если
очень важный —

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1982. Т. 4. С. 116. ² Там же. Т. 5. С. 517.

не подымет
простое
пятивершковое бревно, тем более
дом пятиэтажный¹.

Идея безымянного героизма настойчиво повторялась в литературе, воспевающей героизм в негероическую эпоху, от песни красной кавалерии:

Мы безымянные герои все,
И вся-то наша жизнь есть борьба², —

до стихотворения Пастернака времен Отечественной войны:

Безымянные герои
Осажденных городов,
Я вас в сердце сердца скрою,
Ваша доблесть выше слов³.

Интересно, что ни Пастернак, ни его читатели тех лет не чувствовали в этом тексте диссонанса: «скрою в сердце сердца» — цитата из речи Гамлета, где герой Шекспира создает идеал благородной личности: именно ее, личность, Гамлет собирается скрыть в глубины сердца. В стихотворении Пастернака это место отводилось безымянной безличности. Можно, однако, заметить, что возникший после первой мировой войны ритуал поклонения могиле Неизвестного солдата тоже рожден негероической эпохой. Сравним надписи на могилах, противостоящие идее анонимности подвига, даже когда имена погибших остаются неизвестными. Таковы парижская надпись на могиле героев революции 1830-го г. («Вы погибли так быстро, что Отечество не успело запомнить Ваши имена»), слова, принадлежащие перу Ольги Берггольц: «Никто не забыт и ничто не забыто» — или памятные ленты на могилах еврейских детей в Праге, где приведен полный список имен всех жертв.

Героическая личность, чье имя вписывается на страницы истории, и безымянный типовой герой воплощают два сменяющих друг друга типа исторического развития.

Текст в тексте (Вставная глава)

В рассмотренных нами случаях выбор осуществлялся как реализация одной из нескольких потенциальных возможностей. Такой подход представлял собой условную абстракцию. Во внимание принималась отдельная развивающаяся система, расположенная как бы в изолированном пространстве. Ре-

¹ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Т. 6. С. 266.

² Показательна парадоксальная невозможность поэтизации отсутствия имени в тексте от первого лица. В XIX в. такое словоупотребление ассоциировалось бы с бродягой, не помнящим родства, а не с военным героем.

³ *Пастернак Б.* Собр. соч. Т. 2. С. 43.

альная картина выглядит сложнее: любая динамическая система погружена в пространство, в котором размещаются другие столь же динамические системы, а также обломки разрушившихся структур, своеобразные кометы этого пространства. В результате любая система живет не только по законам саморазвития, но также включена в разнообразные столкновения с другими культурными структурами. Столкновения эти имеют значительно более случайный характер. Прогнозирование их практически невозможно. А между тем отрицать реальность и значение их было бы более чем неосторожно. Фактически здесь реализуется отождествление случайного и закономерного. Закономерное в «своей» системе выступает как «случайное» в системе, с которой оно неожиданно столкнулось. Как случайное, оно будет резко увеличивать свободу дальнейших путей.

История культуры любого народа может рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, как имманентное развитие, во-вторых, как результат разнообразных внешних влияний. Оба эти процесса тесно переплетены, и отделение их возможно только в порядке исследовательской абстракции. Из сказанного, между прочим, вытекает, что любое изолированное рассмотрение как имманентного движения, так и влияний неизбежно ведет к искажению картины. Сложность, однако, не в этом, а в том, что любое пересечение систем резко увеличивает непредсказуемость дальнейшего движения. Случай, когда внешнее вторжение приводит к победе одной из столкнувшихся систем и подавлению другой, характеризует далеко не все события. Достаточно часто столкновение порождает нечто третье, принципиально новое, которое не является очевидным, логически предсказуемым последствием ни одной из столкнувшихся систем. Дело усложняется тем, что образовавшееся новое явление очень часто присваивает себе наименование одной из столкнувшихся структур, на самом деле скрывая под старым фасадом нечто принципиально новое.

Так, например, начиная с царствования Елизаветы Петровны русская дворянская культура подвергается исключительно мощному «офранцузиванию». Французский язык становится в конце XVIII — начале XIX в. в дворянской (особенно столичной) среде неотделимой частью русской культуры. Прежде всего он завоевывает пространство дамского языка. Вопрос этот с достаточной подробностью и с точностью культуролога затронул Пушкин в третьей главе «Евгения Онегина», столкнувшись с тем, на каком языке ему следует передать письмо Татьяны. Вопрос был решен с подчеркнуто откровенной условностью: Татьяна писала, конечно, прозой — поэт переводит прозу на язык изображающей ее поэзии. Одновременно он предупреждает, что письмо написано было по-французски и что оно передается читателю — столь же условно — средствами русского языка¹:

Еще предвижу затрудненья:
Родной земли спасая честь,

¹ Пушкин вначале думал дать письмо Татьяны в виде прозаического включения в роман, может быть даже по-французски. Выбранное им решение — поэтический пересказ на русском языке — семиотически еще более сложно, поскольку подчеркивает условность связи между выражением и содержанием.

Я должен буду, без сомненья,
 Письмо Татьяны перевесть.
 Она по-русски плохо знала,
 Журналов наших не читала,
 И выражалася с трудом
 На языке своем родном.
 Итак, писала по-французски... (VI, 63)

Здесь пересекаются две проблемы из истории языка. Вторжение французского языка в русский и слияние их в некий единый язык создает целый функциональный набор.

Так, например, смешение французского с русским образует «дамский» язык, особенно его «модную» разновидность: например, в письме Пушкина брату Льву от 24 января 1822 г. из Кишинева: «Сперва хочу с тобою побороться; как тебе не стыдно, мой милый, писать полурусское, полуфранцузское письмо, ты не московская кузина» (XIII, 35). «Московская кузина» — термин, обозначающий провинциальную модницу, донашивающую устаревшие уже в Петербурге одежду и обычаи, постоянный комический персонаж сцен из московской жизни (например, упомянутая в «Евгении Онегине» княжна Алина). Это дало основание Б. А. Успенскому охарактеризовать речь светских дам второй половины XVIII — начала XIX в. как «по преимуществу макароническую»¹.

Французский язык выполнял для русского образованного общества пушкинской эпохи роль языка научной и философской мысли. Здесь особенное влияние оказало появление в литературе французского Просвещения ряда научных книг, рассчитанных на дамскую аудиторию. Вовлечение женщин в научное чтение в России, начало чему положила Е. Р. Дашкова, также способствовало тому, что общезыковая научная функция закреплена была за французским языком. Не только модница, но и русская ученая женщина говорила и писала по-французски. И если характеристика Татьяны:

И выражалася с трудом
 На языке своем родном... —

несет оттенок «дамской» лингвистики, то в «Рославлеве» героиня Пушкина выступает уже как носительница высокой культуры, в равной мере принадлежащей и мужчинам, и дамам: «Библиотека большею частью состояла из сочинений писателей XVIII в. Французская словесность, от Монтескье до романов Кребийльона, была ей знакома. Руссо знала она наизусть. В библиотеке не было ни одной русской книги, кроме сочинений Сумарокова, которых Полина никогда не раскрывала. Она сказывала мне, что с трудом разбирала русскую печать, и вероятно ничего по-русски не читала, не исключая и стихов, поднесенных ей московскими стихотворцами» (VIII, 150).

¹ Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века. М., 1985. С. 57. Культурно-историческую перспективу этого явления см. там же. Лингвистический анализ этого явления и интересный набор примеров (в частности, смесь французско-датского в языке щеголя в комедии Хольберга) см.: Граннес А. Просторечные и диалектные элементы в языке русской комедии XVIII века. Bergen; Oslo; Tromsø, 6. г.

Следует отметить, что состав библиотеки характеризует вкусы русского образованного читателя в целом, а не только женщины, — библиотека Полины принадлежала ее отцу. Слияние в этом случае «мужского» и «женского» языков подчеркивается тем, как легко Пушкин вкладывает в уста героини свои собственные любимые мысли: «Здесь позволю себе маленькое отступление. Вот уже, слава Богу, лет тридцать как бранят нас бедных за то, что мы по-русски не читаем, и не умеем (будто бы) изъясняться на отечественном языке. <...> Дело в том, что мы и рады бы читать по-русски; но словесность наша, кажется, не старше Ломоносова и чрезвычайно еще ограничена. Она, конечно, представляет нам несколько отличных поэтов, но нельзя же ото всех читателей требовать исключительной охоты к стихам. В прозе имеем мы только „Историю Карамзина“; первые два или три романа появились два или три года назад: между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна другой замечательнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы. Журналы наши занимательны для наших литераторов. Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом, и *мыслим мы на языке иностранном* (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы»¹ (VIII, 150; курсив мой. — Ю. Л.).

Нападки Грибоедова на смесь языков, в такой же мере, как и пушкинская защита их, доказывают, что перед нами не прихоть моды и не гримаса невежества, а характерная черта лингвистического процесса. В этом смысле французский язык составляет органический элемент русского культурного языкового общения. Показательно, что Толстой в «Войне и мире» обильно вводит французский именно для воспроизведения речи русских дворян. Там, где передается речь французов, она, как правило, дается на русском языке. Французский язык в этом случае используется в первых словах как указатель языкового пространства или же там, где надо воспроизвести характерную черту французского мышления. В нейтральных ситуациях Толстой к нему не обращается.

В пересечении русского и французского языков в эту эпоху возникает противоречивая ситуация. С одной стороны, смешение языков образует некий единый язык культуры, но с другой — пользование этим языком подразумевает острое ощущение его неорганичности, внутренней противоречивости. Это, в частности, проявилось в упорной борьбе с этим смешением, в котором видели то отсутствие грамотного стиля (ср. упреки Пушкина брату, о которых речь шла выше), то даже недостаток патриотизма или провинциальность. Сравним грибоедовское:

...смешенье языков:
Французского с нижегородским...²

¹ Бесспорно, имеются в виду сам Пушкин и Вяземский. Ср. аналогичные высказывания от лица автора в XXVII—XXVIII строфах третьей главы «Евгения Онегина» (VI, 63—64).

² Грибоедов А. С. Горе от ума: Серия «Лит. памятники». 2-е изд. М., 1987. С. 26.

Вторжение «обломка» текста на чужом языке может, однако, играть роль генератора новых смыслов. Это подчеркивается, например, возможностью введения говорений на «никаком» языке, которые тем не менее оказываются чрезвычайно насыщенными смыслом. Сравним, например, создание Маяковским макаронической речи на условном «иностранном» языке:

Вор нагл драл с лип жасмин дай нам плюньте биллетер...¹ —

или известный эпизод из «Войны и мира», описывающий разговор французского и русского солдата, причем последний, желая говорить на «иностранном» языке, прибегает к глоссолалии².

Типичным случаем вторжения чужого текста является «текст в тексте»:

обломок текста, вырванный из своих естественных смысловых связей, механически вносится в другое смысловое пространство. Здесь он может выполнить целый ряд функций: играть роль смыслового катализатора, менять характер основного смысла, остаться незамеченным и т. д. Для нас особенно интересны случаи, когда неожиданное текстовое вторжение получает существенные смысловые функции. С подчеркнутой наглядностью это проявляется в художественных текстах.

«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 и т. п. смысл. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности. Актуальность границ подчеркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установок на тот или иной код меняется и структура границ. Так, например, на фоне уже сложившейся традиции, включающей пьедестал или раму картины в область не-текста, искусство эпохи барокко вводит их в текст (например, превращая пьедестал в скалу и сюжетно связывая ее в единую композицию с фигурой).

Характерным примером введения пьедестала в текст памятника является скала, на которую Фальконе поместил своего Петра Великого в Петербурге. Паоло Трубецкой, создавая проект памятника Александру III, ввел в него скульптурную цитату из Фальконе: конь был поставлен на скалу. Цитата имела, однако, смысл полемической рифмы: скала, которая под копытами Петра придавала статуе порыв вперед, у Трубецкого превращалась в обрыв и бездну. Его всадник доскакал до предела и грузно остановился над пропастью. Смысл статуи был настолько очевидным, что скульптору предложили заменить скалу традиционным пьедесталом.

¹ Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 343.

² См.: Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 4. С. 222.

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 одна из них принадлежит 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». Чтобы развлечь «безумного» Гамлета, по приказу короля в Эльсинор приводят случайно встретившуюся на дороге трупку странствующих актеров. Для того, чтобы проверить искусство путешествующих лицедеев, Гамлет просит их исполнить отрывок из какой-либо первой пришедшей ему в голову пьесы. В этот момент никакого замысла в его голове нет. Выбор пьесы случаен (Гамлет просто называет свое любимое произведение), о чем свидетельствует тот факт, что Шекспир заставляет его заменить отрывок другим. Шутливый ответ Гамлета на глупое замечание Полония, прервавшего декламацию, доказывает, что связь между сценой, разыгрываемой актером, и собственными обстоятельствами еще не осознана Гамлетом, но когда актер произносит слова:

«Но кто бы видел жалкую царицу...» —

в сознании Гамлета вспыхивает мгновенный свет, переиначивающий смысл всего монолога. Далее уже он (и зритель) воспринимает монолог актера в отношении к событиям в Эльсиноре, и уже прочитанная часть монолога приобретает новый смысл. Прозрение Гамлета подчеркивается тупостью Полония:

Гамлет «Жалкую царицу»?

Полоний Это хорошо, «жалкую царицу» — это хорошо.

Первый актер «...Бегущую босой, в слепых слезах, Грозящих пламени; лоскут накинута На венценосное чело...»¹

¹ Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 64.

Отрывок, который был *не-текстом*, включаясь в текст «Гамлета», становится частью этого текста (превращается в текст), но одновременно он трансформирует весь текст, в который он включается, переводя его на другой уровень организации.

Пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнuto условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы и Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй¹. 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. Для нас существенно здесь то, что отрыв от «основного» повествования, на первый взгляд, вводит в текст совершенно посторонний и ни с чем не связанный отрывок «чужого» текста.

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» Ван Эйка и многие другие). 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 экрана или полотна 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, но которых зрители видят только в зеркале. Таким образом, из глубины зеркала бросается взгляд,

¹ Персонажи «Гамлета» как бы передоверяют сценичность комедиантам, а сами превращаются во внесценическую публику. Этим объясняется и переход их к прозе, и подчеркнuto непристойные замечания Гамлета, напоминающие реплики из публики эпохи Шекспира. Практически возникает не только «театр в театре», но и «публика в публике». Вероятно, для того, чтобы передать современному нам зрителю адекватно этот эффект, надо было бы чтобы, подавая свои реплики из публики, герои в этот момент разгримировывались и рассаживались в зрительном зале, уступая сцену комедиантам, разыгрывающим «мышеловку». Отождествление Геку бы и Гертруды подчеркивается созвучием имен, которое может восприниматься как совершенно случайное, и только в этот момент вдруг поражает аудиторию. Но когда параллель уже возникла, звуковая перекличка делается избыточной и для параллели: король (Клавдий) и Пирр — она уже не нужна.

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 зеркалах¹ 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, противопоставит ее динамическому отражению в зеркале. Сравним также потрясающий эффект отражения в разбитом зеркале в «Вороне» А.-Ж. 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 интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования.

Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира². С другой, — 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... (III, 228)

¹ Ср. у Державина:

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

(Державин Г. Р. Стихотворения / Подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого. Л., 1957. С. 213).

² Ср. у Державина в оде «Бог»:

Твое создание я. Создатель! (Державин Г. Р. Стихотворения. С. 116).

Человек — создание Создателя как отражение божества в зеркале материи.

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 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 об 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...»¹. Таким образом, если относительно первого субтекста нас хотят уверить, что он имеет реальные денотаты, то относительно второго демонстративно убеждают, что таких денотатов нет. Это достигается и постоянным подчеркиванием текстовой природы глав об Ершалаиме (сначала рассказ Воланда, потом роман Мастера), и тем, что московские главы преподносятся как реальность, которую можно увидеть, а ершалаимские — как рассказ, который слушают или читают. Ершалаимские главы неизменно вводятся концовками московских, которые становятся их зачинами, подчеркивая их вторичную природу: «...заговорил негромко, причем его акцент почему-то пропал: — Все просто: в белом плаще...» — конец первой главы; начало второй: «В белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой <...> вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат». Глава «Казнь» вводится как сон Ивана²: «...и ему стало

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 10.

² Сон наряду с вставными новеллами является традиционным приемом введения текста в текст. Большой 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 (см.: Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 197). Повтор первой и последней строф создает пространство, которое можно представить в виде кольца Мебиуса, одна поверхность которого означает сон, а другая — явь.

сниться, что солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...» — конец пятнадцатой; начало шестнадцатой главы: «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением». Далее текст об Ершалаиме вводится как сочинения Мастера: «...хотя бы до самого рассвета, могла Маргарита шелестеть листьями тетрадей, разглядывать их и целовать и перечитывать слова:

– Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город... Да, тьма...» — конец двадцать четвертой; начало двадцать пятой главы: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город».

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?»¹

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 Сарагоссе» 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» (то есть 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 о 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 переплетаются², 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 фрагмен-

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 209.

² О фигурах переплетения см.: Шубников А. В., Копчик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М., 1972. С. 17—18.

тарном виде (цитаты, отсылки, эпитафии и т. п.)¹. 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 неперебиваемость кодов текста-вкрапления и основного кода, тем ощутимее семиотическая специфика каждого из них.

Не менее многофункциональны случаи двойного или многократного кодирования этого 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»². И в данном случае риторико-семиотический момент наиболее подчеркнут, когда сближаются далекие и взаимно неперебиваемые коды. Так, Висконти в «Страсти» (фильме, снятом в 1950-е гг., в разгар торжества неореализма, после того, как сам режиссер поставил «Земля дрожит») демонстративно пропустил фильм через оперный код. На фоне такой общей кодовой двуплановости он дает кадры, в которых живой актер (Франц) монтируется с ренессансной фреской.

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

Таким образом, само понятие текста подвергается некоторому уточнению. Представление о тексте как о единообразно организованном смысловом пространстве дополняется ссылкой на вторжение разнообразных «случайных» элементов из других текстов. Они вступают в непредсказуемую игру с основными структурами и резко увеличивают непредсказуемость дальнейшего развития. Если бы система развивалась без непредсказуемых внешних вторжений (то есть представляла бы собой уникальную, замкнутую на себе структуру), то она развивалась бы по циклическим законам. В этом случае в идеале она представляла бы повторяемость. Взятая изолированно, система даже при включении в нее взрывных моментов в определенное время исчерпала бы их. Постоянное принципиальное введение в систему элементов извне придает ее движению характер линейности и непредсказуемости одновременно. Сочетание в одном и том же процессе этих принципиально несовместимых элементов ложится в основу противоречия между действительностью и познанием ее. Наиболее ярко это проявляется в художественном познании: действительности, превращенной в сюжет, приписываются такие понятия, как начало и конец, смысл и другие. Известная фраза критиков художественных произведений «так в жизни не бывает» предполагает, что действительность строго ограничена законами логической каузальности,

¹ См.: Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 387—417 (Труды по знаковым системам. [Т.] 6).

² Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. (См. наст. изд. — *Ред.*); а также: *Franccastel P.* La realite figurative / Ed. Gontleier. Paris, 1965. P. 211—238.

между тем как искусство — область свободы. Отношения этих элементов гораздо более сложные: непредсказуемость в искусстве — одновременно и следствие и причина непредсказуемости в жизни.

Перевернутый образ

В пространстве, лежащем за пределами нормы (на норме основанном и норму нарушающем), мы сталкиваемся с целой гаммой возможностей: от уродства (разрушение нормы) до расположенной сверх нормы полноты положительных качеств. Однако в обоих случаях речь идет не об обеднении нормы, ее упрощении и застывании, а о «жизни, льющейся через край», как назвал одну из своих новелл Людвиг Тик¹. Одним из наиболее элементарных приемов выхода за пределы предсказуемости является такой троп (особенно часто применяемый в зрительных искусствах), в котором два противопоставленных объекта меняются доминирующими признаками. Такой прием широко применялся в обширной барочной литературе «перевернутого мира»². В многочисленных текстах овца поедала волка, лошадь ехала на человеке, слепой вел зрячего. Эти перевернутые сюжеты, как правило, использовались в сатирических текстах. На них построена вся поэтика Свифта, например транспозиция людей и лошадей.

Перестановка элементов при сохранении того же их набора, как правило, особенно возмущает стереотипную аудиторию. Именно этот прием чаще всего подвергается третированию как неприличный. Так, например, один из сатирических журналов конца прошлого века в комедии «Сестра мадам Европы» дал довольно стереотипную карикатуру на декаданс:

Мы недоступнаго, мы страннаго жрецы.

Всех запахов милей мне запах дохлой крысы,

Из звуков — кваканье ценю я жаб,

Ну, а из женщин те любезней мне, что лысы³.

¹ Именно этот «преизбыток» жизни, по выражению Тютчева (см.: *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. С. 59), позволяет романтикам или художникам барокко делать безобразное эстетическим фактом. Обеднение жизни (тупость, идиотизм, физическое безобразие) тоже может быть предметом искусства, но оно требует компенсации в виде почеркнутого отрицательного отношения автора. Это мы видим в карикатуре или, например, в гравюрах Гойи.

² См., например: *L'image...* 1979; в особенности статьи: *Francois Pelpech.* Aspects des pays de Cocagne (P. 35—48); *Maurice Lever.* Le Monde renverse dans le ballet de cour (P. 107—115).

³ Цит. по: Наши юмористы за 100 лет в карикатурах, прозе и стихах. Обзор русской юмористической литературы и журналистики. СПб., 1904. С. 143. Фантазия третьестепенного русского сатирика прошлого века предвосхитила абсурдистское название пьесы Ионеско «Лысая певица». Здесь и далее старое написание в цитируемых изданиях XIX—XX вв. заменено на новое с сохранением орфографии источника.

Однако для нас представляют интерес в данном случае не столько произведения искусства, где сама возможность перекомбинации предопределена свободой фантазии, а факты травестики в бытовом поведении.

Перевернутый мир строится на динамике нединамического. Бытовой реализацией подобного процесса является мода, которая тоже вносит динамическое начало в казалось бы неподвижные сферы быта. В обществах, где типы одежды строго подчиняются традиции или же диктуются календарными переменами — в любом случае, не зависят от линейной динамики и произвола человеческой воли, — могут быть дорогие и дешевые одежды, но нет моды. Более того, в подобном обществе чем выше ценится одежда, тем дольше ее хранят, и наоборот, чем дольше хранится — тем выше ценится. Таково, например, отношение к ритуальным одеждам глав государств и церковных иерархов.

Регулярная смена моды — признак динамической социальной структуры. Более того, именно мода с ее постоянными эпитетами: «капризная», «изменчивая», «странная», — подчеркивающими немотивированность, кажущуюся произвольность ее движения, становится некоторым метрономом культурного развития. Ускоренный характер движения моды связан с усилением роли инициативной личности в процессе движения. В культурном пространстве одежды происходит постоянная борьба между стремлением к стабильности, неподвижности (это стремление психологически переживается как оправданное традицией, привычкой, нравственностью, историческими и религиозными соображениями) и противоположной им ориентацией на новизну, экстравагантность — все то, что входит в представление о моде.

Таким образом, мода делается как бы зримым воплощением немотивированной новизны¹. Это позволяет ее интерпретировать и как область уродливого каприза, и как сферу новаторского творчества. Обязательным элементом моды является экстравагантность. Последняя не опровергается периодически возникающей модой на традиционность, ибо традиционность сама является в данном случае экстравагантной формой отрицания экстравагантности. Включить определенный элемент в пространство моды означает сделать его заметным, наделив значимостью. Мода всегда семиотична. Включение в моду — непрерывный процесс превращения незначимого в значимое.

Семиотичность моды проявляется, в частности, в том, что она всегда подразумевает наблюдателя. Говорящий на языке моды — создатель новой информации, неожиданной для аудитории и непонятной ей. Аудитория должна

¹ Рассматривая историю моды, мы неизменно сталкиваемся с попытками мотивации: введение каких-либо изменений в одежде объясняется нравственными, религиозными, медицинскими и прочими соображениями. Однако анализ безоговорочно убеждает в том, что все эти мотивы привносятся извне *post factum*. Это попытки немотивированное представить задним числом как мотивированное. Еще на наших глазах в 50—60-е гг. ношение женщинами брюк воспринималось как неприличное. Один известный писатель выгнал из своего дома невесту сына, потому что она осмелилась прийти к нему в «портках». В это же время женщин в брюках не пускали в рестораны. Интересно, что в защиту этих запретов тоже приводились нравственные, культурные и даже медицинские соображения. В настоящее время никто не вспоминает ни об этих запретах, ни об этих мотивировках.

не понимать моду и возмущаться ею. В этом — триумф моды. Другая форма триумфа — непонимание, соединенное с возмущением. В этом смысле мода одновременно и элитарна и массова. Вне шокированной публики мода теряет свой смысл. Поэтому психологический аспект моды связан со страхом быть незамеченным и, следовательно, питается не самоуверенностью, а сомнением в своей собственной ценности. За модным новаторством Байрона скрывается неуверенность в себе. Противоположная тенденция — модный отказ от моды, реализованный Чаадаевым, — «холод гордости спокойной», по выражению Пушкина. П. Я. Чаадаев может быть примером утонченной моды. Его дендизм заключался не в стремлении гнаться за модой, а в твердой уверенности, что ему принадлежит ее установление. Область же экстравагантности его одежды заключалась в дерзком отсутствии экстравагантности. Так, если Денис Давыдов, приспособившая одежду к требованиям «народности» 1812 г., «...надел мужичий кафтан (это было возможно, конечно, только потому, что действие происходило в партизанском отряде. — Ю. Л.), стал отпускать бороду, вместо ордена св. Анны повесил образ св. Николая¹ и заговорил с ними языком народным»², то Чаадаев подчеркивал экстраординарность ситуации полным отказом от какой-либо экстраординарности в одежде. Это — непризнание того, что полевые условия и тяготы походной жизни как бы разрешают некоторую свободу в одежде, что требование к белоснежной чистоте воротничка на поле боя не столь строги, как в бальной зале, что лицо, жест и походка под огнем картечи имеют право чем-то отличаться от непринужденных движений в светском обществе. Демонстративный отказ от всего, что составляло романтический *couleur locale* походной жизни, придавал в условиях похода и под огнем неприятеля поведению Чаадаева характер внешней экстравагантности.

Мода, как и все другие лежащие за обыденной нормой формы поведения, подразумевает постоянную экспериментальную проверку границ дозволенного.

Сфера непредсказуемости — сложный динамический резервуар в любых процессах развития. В связи с этим представляет интерес такое специфическое явление русской культуры, как самодурство.

Четырехтомный академический словарь русского языка поясняет это слово цитатой из Добролюбова: «*Самодур все силится доказать, что ему никто не указ и что он — что захочет, то и делает.* Добролюбов, Темное царство»³.

Однако такое объяснение мало что объясняет и уж совсем не вносит ясности в историко-культурное значение этого понятия. Слово «самодур» внутренне противоречиво с этимологической точки зрения: первая часть его —

¹ К этому месту Д. Давыдов сделал примечание, указывавшее, что в данном случае он опирался на определенную традицию «демократизации мундира»: «Во время войны 1807 г. командир Лейб-гренадерского полка Мазовский носил на груди большой образ св. Николая-чудотворца, из-за которого торчало множество маленьких образков (*Давыдов Д.* Соч. / Предисл., подгот. текста и примеч. В. Н. Орлова. М., 1962. С. 536). Ношение иконы на груди получало в партизанском отряде дополнительный смысл: крестьяне путали движущихся по тылам партизан в гусарских мундирах и французских мародеров, что засвидетельствовано мемуаристами. Икона св. Николая выступала как знак национальной принадлежности.

² *Давыдов Д.* Соч. С. 320.

³ Словарь русского языка: В 4 т. 3-е изд. М., 1988. Т. 4. С. 18.

местоимение «сам» — несет в себе значение гипертрофированной личности (ср.: самодержавие, самовластие, самолюбие, саморазвитие, самодостаточность), вторая часть связана с семантикой глупости. Само соединение этих двух смысловых элементов — оксюморон, смысловое противоречие. Оно может быть истолковано как соединение инициативы и глупости или инициативы и сумасшествия (слово «дурной» в бытовом употреблении может означать и то и другое). Соединение этих двух смысловых групп может порождать два отличных смысловых оттенка. С одной стороны, оно может означать самоутверждение глупости. Тогда это — соединение стабильности и глупости. Дурак совершает экстравагантные поступки для того, чтобы проверить границы своей власти и крепость этих границ. Классическим примером подобного самодура может быть персонаж Островского вроде Кита Китыча Брускова с характерной для героев этого типа формулой: «Захочу с кашей ем, захочу с маслом пахтаю».

С другой стороны, поведение самодура может реализовываться как бессмысленное и безграничное новаторство, нарушение стабильности ради самого нарушения. Поступок непредсказуем, как поведение романтического безумца, между действиями которого нет причинно-следственной связи. С этой точки зрения, взрыв можно определить как динамику неподвижно застывшей системы. Сходный эффект может вызывать излишне замедленная подвижность, не дающая выхода динамическим импульсам.

Самодурство сродни юродству — поведению юродивого, и последнее кое-что в нем открывает. Слово «юродивый», так же как и «самодур», непереводимо на европейские языки. Так, повесть Герхарта Гауптмана, которая на русский переводится «Во Христе юродивый Эмануэль Квинт», по-немецки звучит: «Der Narr in Christo Emanuel Quint», в результате чего перевод вводит отсутствующий у Гауптмана смысловый оттенок. Однако, как справедливо отметил Панченко, среди русских юродивых значительное место занимали пришельцы с Запада, в том числе немцы¹. Таким образом, в самом факте юродства заложено противоречие: вмешательство чужака, часто иностранца и всегда пришельца «не от мира сего», создает типично русское и на языки других культур с трудом переводимое явление².

Как выглядит этот клубок противоречий с точки зрения динамики культуры, удобнее всего продемонстрировать на примере Ивана Грозного. Здесь уместно будет коснуться некоторых маргинальных аспектов поведения Ивана Грозного. Если рассматривать его с точки зрения семиотики культуры, оно представляется как сознательный эксперимент по преодолению любых запретов. Нас в данном случае будут интересовать этические запреты и бытовое поведение. Это та область, в которой эксцессы поведения не могут быть

¹ См.: *Панченко А. М.* Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 73.

² С этим можно было бы сопоставить случай, когда иностранец играет роль катализатора в определенной культуре или является носителем определенных черт в ее своеобразии. Ср., например: иностранный учитель в помещичьей семье — от французов в сатирической литературе XVIII в. до трогательного Карла Ивановича в «Детстве» Толстого.

мотивированы никакими государственными, политически новаторскими соображениями. Однако эта сфера в деятельности Грозного занимает столь большое место, что историки — от Карамзина до Ключевского, Платонова и С. Б. Веселовского, — даже если они изучают проблемы политики, социальных конфликтов, государственности, неизбежно оказывались втянутыми в дискуссию о психологических загадках Ивана IV. С нашей точки зрения, интерес будет представлять не столько индивидуальная психология Ивана IV как уникальной и, возможно, патологической личности, сколько механизм его культурного поведения.

Восприятие личности Грозного как современниками, так и историками делится чертой 1560 г. — времени, когда эпоха реформаторства сменилась эпохой террора. Не повторяя обширной литературы по данному вопросу и не умножая и так достаточного количества догадок о причинах резкого перелома в поведении царя, можно отметить следующее: первый период органически связан с эпохой реформ, начатых еще при Иване III, и характеризуется постепенным, логически последовательным движением. Управление государством несет ощутимые черты коллективности и умеренной традиционности. Личность царя проявляется в том, что он следует за определенным прогрессивным процессом; второй период резко отличен от первого, прежде всего доведенной до пределов непредсказуемостью как государственных, так и личных поступков царя. Самодурство и юродство, о которых мы говорили здесь, достигают предельных возможностей.

Было достаточно гипотез — от Курбского до современных историков — относительно причин этого странного поведения. Однако прежде чем оценивать их, необходимо вспомнить, что феномен Грозного не столь уж уникален. Скатывание неограниченной монархии в эксцессы безумного деспотизма — явление достаточно распространенное в мировой истории, хотя и получающее каждый раз свою национально-историческую окраску. Возведение царя на уровень Бога, обладателя всей полноты власти, неизбежно вызывало, с одной стороны, отождествление его с дьяволом, а с другой — необходимость постоянной самопроверки. Грозный последовательно нарушает все этические запреты, причем делает это с таким своеобразным педантизмом, что невольно останавливаешься перед вопросом: что здесь первично — желание удовлетворить необузданные влечения, под которые подгоняются услужливые теории, или эксперимент по реализации теории, в ходе которого уже вырываются за пределы дозволенного потерявшие управляемость страсти? Физиология ли формулирует услужливую семиотику, или семиотика выпускает на простор физиологию?

Реальные эксцессы истории безграничны в своем многообразии, алфавит любой семиотической системы ограничен (или нами воспринимается как несколько ограниченный). Это приводит к тому, что описания исторических событий резко увеличивают их повторяемость. Различное на уровне описания делается однотипным. Изоморфизм часто порождается механизмом описания, В поведении Грозного отчетливо обрисовываются следующие роли:

1. *Роль Бога.* Грозный приписывает себе функцию Вседержителя, метафору «безграничная власть» Грозный воспринимает в прямом смысле (вообще, ему свойственно прочитывание метафоры как носительницы прямого значения).

Такое отношение к власти превращает носителя этой власти в Бога-Вседержителя. В этом смысле слова Василия Грязного: «Ты, государь, аки Бог...»¹ — имели гораздо более прямой смысл, чем мы сейчас склонны подозревать.

2. *Роль дьявола.* Идея безграничной власти (в прямом смысле) порождала сложный и практически неразрешимый вопрос: во Христе или во дьяволе дарована эта власть? А поскольку сам носитель безграничной власти не мог решить, Бого- или дьяволоподобна его личность, то неизбежны были резкие переломы поведения. Отмеченное многочисленными источниками и повергавшее в изумление непредсказуемое переключение Грозного от святости к греху и наоборот не было следствием эксцессов личной психологии, а неизбежно вытекало из безграничности его власти. Сами проводимые Грозным казни были воспроизведением адских наказаний, соответственно, свою роль Грозный переживал то как роль владыки ада, то как божественное всеисие. К этому следует добавить, что ощущаемое в идеях и поведении Грозного сильное манихейское влияние позволяло истолковывать дьявола как полномочного наместника Господа в управлении грешным человечеством².

3. *Роль юродивого.* Совмещение ролей Бога, дьявола и грешного человека порождало в поведении Грозного еще один персонаж: юродивого. Юродство позволяло совмещать несовместимое, вести грешный и богомерзкий образ жизни, который одновременно переживается как метафора святости, непонятная «простецам», но ясная для благочестивых. Безобразное поведение юродивого — результат его смирения, и тот, кто хочет понять загадку юродства, должен смириться еще больше, чем смирился юродствующий:

отсюда представление о том, что такие светские чувства, как брезгливость, любовь к чистоте, — порождение греха гордыни. Юродивый может валяться в кале и прозревать в нем высшую чистоту духа³. Поведение его замкнуто и контрастно, он всегда задает миру загадки, и это отчетливо просматривается в поведении Грозного.

4. *Роль изгнанника.* Безграничный властитель / беззащитный изгнанник — Грозный постоянно реализует эти противоположные модели поведения. Грозный присваивает себе все виды власти. С этим связано его стремление разнообразить сферы своей компетентности, вступать в религиозные диспуты и формулировать государственные идеи. Самый смысл его отношения к власти — безграничность. Поэтому он в принципе не признает никакой сферы в государстве, которую он мог бы передоверить другому. Одновременно Грозный постоянно разыгрывал роль беззащитного изгнанника. Здесь речь идет не только о планах жениться на английской королеве, чтобы иметь убежище на случай, если придется бежать из Москвы, но и его маска монаха, часто повторяемые слова о грядущем постриге. Более того, сам эксцесс опричнины включает в

¹ Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 567.

² Элементы сходного поведения можно видеть в легенде о Дракуле. Не случайно создателем ее русского варианта в 1481—1486 гг. был еретик Федор Курицын, во взглядах которого ощущаются манихейские влияния.

³ Ср. «Легенду о святом Юлиане Странноприимце» Флобера, где последнее испытание грешника заключается в преодолении им чувства брезгливости и боязни заразиться: Юлиан обнимает и греет своим телом прокаженного, который оказывается Христом.

себя двойную психологию: окруженного врагами изгнанника, ищущего безопасного убежища, и самодержавного правителя с безграничной властью. И в данном случае несовместимость этих двух взаимно противоречащих понятий не только не смущала Грозного, а, напротив, воссоздавала естественное для него контрастное пространство. Соединение этих тенденций мы видим в письмах к Курбскому, где голоса беззащитной жертвы несправедливых гонений и безграничного владыки нераздельно переплетаются.

Контрастность этих несовместимых тенденций приводила в интересующей нас сфере к тому, что в самой основе поведения Грозного лежало возведенное в государственную норму «самодурство»: поведение не складывалось в последовательную, внутренне мотивированную политику, а представляло собой ряд непредсказуемых взрывов. «Непредсказуемость» в данном случае следует понимать как отсутствие внутренней политической логики^{*}, однако в области личного поведения смена взрывов жестокости и эксцессов покаяния позволяет говорить об упорядоченности, которая представляет область психопатологии.

Выход за пределы структуры может реализовываться как непредсказуемое перемещение в другую структуру. В этом случае то, что с иной точки зрения может рассматриваться как системное и предсказуемое, в пределах данной структуры реализует себя как непредсказуемое последствие взрыва.

С этой точки зрения представляют особый интерес случаи перемены функций пола, поскольку в пространство семиотической игры втягивается заведомо несемиотическая структура, а непредсказуемость оказывается внесенной в систему, полностью независимую от произвола человека. В данном случае мы не будем останавливаться на проблемах гомосексуальной подмены роли полов, хотя семиотическая функция подобных явлений могла бы стать богатым предметом для разговора². Наше внимание будет обращено к культурной роли вторичных половых функций — к случаям, когда женщина в определенных культурных контекстах приписывает себе роль мужчины, или наоборот; и еще более утонченные ситуации, например когда женщина подчеркнуто играет роль женщины.

Особая разновидность — случай, когда доминирующая роль членения по признаку пола вообще отменяется и вводятся понятия типа «человек», «гражданин», «товарищ». Характерно появление в эпоху революции 1917 г. таких терминов, как «нетоварищеское отношение к женщине». Это выражение расшифровывалось как взгляд на женщину как на предмет любви или сексуальных переживаний. Однако реальное содержание этой «отмены пола» обнаруживалось в том, что «человеческое» фактически отождествлялось с «мужским». Женщина как бы приравнивалась к мужчине.

¹ Критический анализ разнообразных попыток историков внести в деятельность Грозного «государственную мудрость» или даже простую логику см.: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории опричнины. М., 1963. С. 11—37.

² Ср., например, распространение гомосексуализма в античном мире и очевидную связь этого, в частности, с униженным положением женщины в классической Греции или своеобразные игры Нерона, включавшие в себя переодевание женщин в мужчин для повышения сексуальной привлекательности. Самый смысл этих «игр» — во внесении вариативности в структуру, от природы ее лишенную.

Так, например, «революционная одежда» реализовывалась как превращение мужской одежды в одежду общую для мужчин и женщин. В дальнейшем в плакатах 1930-х гг. это начало превращаться в идеал бесполой одежды. Сравни также подчеркнутое «целомудрие» в советском кинематографе второй половины 1930-х гг. Сравним, напротив того, подчеркнута женский образ свободы в ямбах Барбье (в переводе В. Бенедиктова):

Свобода — женщина; но, в сладострастьях щедром
Избранникам верна,
Могучих лишь одних к своим приемлет недрам Могучая жена¹.

Случаи, когда мужчины превращают пол в роль, настолько сливаются в социальном сознании с нормой, что, как правило, не отражаются в текстах. Последнего нельзя сказать о случаях, когда мужчине приписывается выполнение женской роли. Обычно это связывается с гомосексуальной психологией и, следовательно, как бы перемещается за пределы семиотики в точном ее значении. Однако можно было бы указать и на случаи, когда мужская «игра в женщину», видимо, никакого отношения к гомосексуальным склонностям не имеет.

Здесь можно было бы, например, вспомнить загадочного шевалье д'Эона — авантюриста, шпиона, работавшего на Людовика XV и сыгравшего видную роль в дипломатических интригах той эпохи (в частности, в истории русско-французских отношений). Поскольку кавалер д'Эон, как его называли в России, неоднократно появлялся в разнообразных интригах как в женской, так и в мужской своей ипостаси, после смерти (умер он в Лондоне в 1810 г.) тело его было осмотрено врачом, который засвидетельствовал, что кавалер был нормальным мужчиной. Более того, в отдельные моменты своей запутанной авантюристической биографии шевалье д'Эон явно отдавал предпочтение мужскому поведению. Так, однажды он оставил роль женщины-интриганки и шпионки (параллель к Миледи Дюма в реальной жизни) — для того, чтобы вступить во Франции под королевские знамена, доблестно сражаться, получить тяжелую рану и заслужить воинскую награду. Такое поведение не помешало ему вскоре снова переодеться в женское платье и вернуться к своей обычной роли авантюристки.

Интересно, что, передавая тайные письма Людовика XV Елизавете, кавалер запрятал их в искусно изготовленный переплет «Духа законов» Монтескье. Екатерина II, конечно, оценила бы в этом случае произвольную иронию ситуации, Елизавета же вряд ли обратила внимание на то, какую книгу ей подарил изящный француз². Между тем она могла бы увидеть в книге важные для себя мысли: например, интересную параллель между край-

¹ Мастера русского стихотворного перевода: В 2 кн. / Подгот. текста и примеч. Е. Г. Эткинда. Л., 1968. Кн. 1. С. 327.

² Или француженка? Несмотря на то, что в источниках, посвященных д'Эону, муссируются известия о том, что в Петербурге шевалье выполнял свои тайные дипломатические функции в женском наряде, последнее кажется неосновательным. Мотивировка одного из ранних французских биографов, что этот наряд был необходим, чтобы легко проникнуть в спальню императрицы, упускает, что последнее было совсем не обязательно.

ностями деспотизма и демократии. Ссылаясь на мнение историков по этому поводу, Монтескье пишет: «Прибавив к этому примеры Московского государства и Англии, мы увидим, что женщины с одинаковым успехом управляют в государствах умеренного образа правления и в деспотических государствах». Трудно сказать, польстило бы это высказывание Елизавете. Зато она могла бы с большой для себя пользой задуматься над следующими словами: «В Московском государстве царь волен избрать себе в преемники кого хочет или в своем семействе, или вне его. Такое установление о преемственности порождает тысячи смут и делает положение престола настолько шатким, насколько произвольна его преемственность»¹.

Постоянно меняя образ мужчины и женщины, кавалер д'Эон в конце жизни повел себя совсем странно. То ли запутавшись в вопросах собственного пола, то ли желая воплотить в себе обе крайности, он, превосходно владея шпагой, в Лондоне, лишившись всех возможных авантюристических источников дохода, сделался учителем фехтования, проводя, однако, эти воинственные уроки в женской одежде.

В качестве зеркального отражения поведения такого типа можно было бы назвать случаи, когда женщины присваивают себе мужские одежды. Характерно, что переодевание женщины в мужскую одежду (преображение в мужчину) было связано с присвоением себе воинственного поведения. Известна трагическая роль, которую сыграло такое переодевание в судьбе Жанны д'Арк. Переодевание в мужскую одежду, к чему Жанна была принуждена силою и обманом, сделалось основной из улик в обвинительном процессе, поскольку было оценено как кощунственное нарушение распределения ролей, данных от Бога. С последним, в частности, связано средневековое, но долго продержавшееся и позже представление о греховности профессии актера. Сам факт произвольной перемены костюма казался подозрительным для сознания, не отделявшего выражения от содержания. С этой точки зрения перемена внешности воспринималась как равноценная извращению сущности.

Тем более запретной оказывалась сценическая перемена пола. Распространенность запрета для женщин вообще выступать на сцене, вследствие чего исполнитель женской роли был обречен на переодевание, создавала для сцены безвыходно греховную ситуацию. Появление женщины-актера не сняло проблемы, а придало ей еще более изощренный характер. Греховной становилась не смена пола, а смена его знака: переодевание актрисы в королеву, а актера в короля превращало не только сцену, но и внесценическую реальность в мир знаков. Отсюда — бесчисленные сюжеты о размывании границ между сценой и жизнью.

Не только сцена провоцировала на обмен знаковыми функциями одежды. Дворцовые перевороты в России XVIII в., возглавлявшиеся, как правило, женщинами, сопровождались ритуальным переодеванием претендентш на престол в костюм, который был, во-первых, мужским, во-вторых, гвардейским, а в-третьих, именно того полка, который играл ведущую роль в перевороте.

¹ *Монтескье Ш.* Избр. произведения / Пер. с фр. А. И. Рубина, общ. ред. и вступ. ст. М. П. Баскина. М., 1955. С. 254, 214.

Мужская одежда и верховая езда становились обязательными аксессуарами ритуала превращения претендентши в императрицу. Накануне декабрьского восстания Рылеев и Бестужев в агитационной песне писали:

Ты скажи, говори, Как в России цари
Правят.
Ты скажи поскорей, Как в России царей
Давят.
Как капралы Петра Провожали с двора
Тихо.
А жена пред дворцом Разъезжала верхом
Лихо¹.

Картина, нарисованная поэтами, насквозь мифологична: переворот происходил по пути в Петергоф, а не в Петербурге, и эпизод, согласно которому Екатерина сопровождала войска верхом на коне, следует считать апокрифическим. Но для нас это лишь усиливает ценность стихотворного текста, превращающего исторический эпизод в миф. Этой мифологизированной картине в реальности соответствовало переодевание претендентши на престол в мужской гвардейский костюм. Ритуальный характер этого жеста очевиден. В описании Дашковой начало переворота ознаменовано именно переодеванием в мужское платье: «...я, не теряя времени, надела мужской суконный плащ». Само объявление Екатерины себя императрицей предстает как цепь переодеваний:

«Тут я заметила, что императрица все еще носит ленту Св. Екатерины и на ней нет голубой ленты ордена Св. Андрея². Я попросила графа Панина³ снять с себя орден, а затем возложила его на плечи императрицы». Последняя фраза исполнена смысла: выражение «возложила на плечи» означало не простое одевание, а ритуальное возведение в достоинство. Этим Дашкова намекает, что Екатерина обязана ей престолом. «...Мы во главе войска отправились в Петергоф. Императрица позаимствовала мундир у капитана Талызина, я взяла для себя у поручика Пушкина — оба эти офицера-гвардейца были приблизительно нашего роста. Я поспешила домой, чтобы переодеться»⁴.

Фонвизин в сатирической «Всеобщей придворной грамматике» демонстративно разделит «женский характер» и «женский пол»:

«В о пр. Что есть придворный род?

¹ *Рылеев К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934. С. 310.

² До Павла I императрицы (жены императоров) носили не орден Св. Андрея (такой порядок был учрежден только при Павле), а женский орден Св. Екатерины. Перемена Екатерининского ордена на Андреевский означала превращение Екатерины из жены императора в императрицу. Одновременно происходила подмена и пола, и титула.

³ Панин — дядя Дашковой, был ею вовлечен в заговор.

⁴ *Дашкова Е. Р.* Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России / Пер. с фр. А. Ю. Базилевича, Г. А. Веселовой, Г. М. Лебедевой, коммент. Г. А. Веселовой. М., 1987. С. 67, 69.

Отв. Есть различие между душою мужскою и женскою. Сие различие от пола не зависит, ибо у двора иногда женщина стоит мужчины, а иной мужчина хуже бабы».

Сравним употребление грамматического рода Фонвизиним в тексте: «Имея монархиню честного человека...»¹ Характерно также изменение грамматического рода в аналогичной ситуации у Щербатова в рассуждении о Елизавете: «Да можно ли было сему (порче нравов. — Ю. Л.) инако быть, когда сам Государь прилагал все свои тщания ко украшению своея особы, когда он за правило себе имел каждой день новое платье надевать, а иногда по два и по три на день, и стыжусь сказать число, но уверяют, что несколько десятков тысяч разных платей после нея осталось»². Сочетание мужского рода глаголов и перечисление женских деталей одежды создает особенно интересный эффект. Несколькими строками дальше Щербатов, переходя от риторического стиля к среднему, переводит и Елизавету в грамматический женский род.

Примерами того, что женская эмансипация в XIX в. практически означала присвоение себе роли и одежды мужчины, могут быть Жорж Санд, соединившая присвоение мужского псевдонима и переодевание в мужскую одежду, и знаменитая кавалерист-девица Дурова. Н. А. Дурова в своих, восхитивших Пушкина, записках описывает «превращение в мужчину» — избрание не только мужской одежды, но и мужской судьбы — как обретение свободы:

«Итак, я на воле! свободна! независима! я взяла мне принадлежащее, мою свободу: *свободу* } драгоценный дар неба, неотъемлемо принадлежащий каждому человеку! Я умела взять ее, охранить от всех притязаний на будущее время, и отныне до могилы она будет и уделом моим и наградою!»³

Несмотря на несколько патетический тон, восклицание это, безусловно, искренне.

Переодевание женщины в мужскую одежду могло иметь и другой смысл, если сопровождалось переодеванием мужчины в женскую. Это можно считать одним из вариантов эмансипации: если мужская одежда лишь подчеркивала пикантные черты внешности молодой и стройной красавицы (с этим, например, связана любовь Елизаветы к переодеванию в мужское платье), придавая им некоторый оттенок двусмысленности⁴, то переодевание мужчины в женскую неизменно понижало его в ранге, превращая в комического героя. Сравним многочисленные случаи вынужденного переодевания мужчин в женское платье в романах и комедиях XVIII в. Современный читатель может вспомнить бегство д'Артаньяна из спальни Миледи или же «Домик в Коломне»:

¹ Фонвизин Д. И. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Г. П. Макогоненко. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 50, 274.

² Щербатов М. М. Соч. князя М. М. Щербатова: [В 6 т.] СПб., 1898. Т. 2. Стб. 219.

³ Дурова Н. А. Избр. соч. М., 1983. С. 43—44.

⁴ С этим можно сопоставить переодевание молодой дворянки в крестьянское платье: это допускало иной, значительно более доступный тип поведения, и одновременно позволяло мужчине большую степень свободы обращения, ср. «Барышню-крестьянку» Пушкина. Интересные детали этого см. дальше в описании поведения А. Орловой-Чесменской.

«Да где ж Мавруша?» — «Ах, она разбойник! Она здесь
брилась!.. точно мой покойник!» (V, 92)

Среди бумаг Екатерины II находится план развлечения, предназначенного для узкого круга посетителей ее Эрмитажа. В духе французских «перевернутых балетов» конца XVI — начала XVII в., в задуманном Екатериной фарсовом маскараде женщины должны были переодеться в мужские костюмы, а мужчины — в женские. Появление гигантов Орловых (Григорий Орлов со своей разрубленной щекой имел вид разбойника, по словам Н. К. Загряжской¹) или одноглазого Потемкина в женских одеяниях не только должно было вызывать хохот, но и комически снижало их социальную роль.

Сохранение женщиной «женской роли» могло также получить значение экстравагантности. Однако в этом случае требовалась какая-то особая социокультурная позиция, резко выпадающая из средних женских стереотипов. Для России первой половины XIX в. примерами этого могут быть две полярные судьбы — Анны Алексеевны Орловой-Чесменской и Софьи Дмитриевны Пономаревой.

А. А. Орлова-Чесменская была единственной дочерью графа Алексея Орлова, екатерининского вельможи, выдвинувшегося вместе с братьями во время переворота, свергнувшего Петра III, и участника убийства бывшего императора. Раннее детство графини прошло в доме отца. Сказочное богатство Алексея Орлова, открытый, истинно барский стиль жизни (Орлов был богаче многих европейских коронованных особ) соединялись с приверженностью к простонародному быту:

Я под качелями гуляю;
В шинки пить меду заезжаю;
Или, как то наскучит мне, По склонности моей к
премене, Имея шапку набекрене, Лечу на резвом
бегуне².

К этим стихам Державин сделал примечание: «Относится тоже к нему [Потемкину], а более к гр. Ал. Гр. Орлову...»³

Анна Алексеевна получила хорошее образование — она свободно владела тремя европейскими языками; воспитательницы-иностранки обучили ее светскому поведению. Детство, проведенное в обществе отца, очень к ней привязанного, и взрослых, принадлежавших к высшему кругу московского барства, обогатило ее ранними впечатлениями о придворной жизни. Смерть Екатерины и воцарение Павла I сделало положение Орловых опальным и даже опасным. Алексей Орлов вместе с дочерью отправился в заграничное путешествие — так было безопаснее. О настроениях братьев Орловых в это время свидетельствует разговор Алексея Орлова с Загряжской, позже записанный Пушкиным: «Orloffetait regicide dans l'ame, c'etait comme une mauvaise habitude⁴. Я встретила с ним в Дрездене, в загородном саду. Он сел подле

¹ Запись Пушкина: «II avait l'air d'un brigand avec sa balafre» (XII, 176).

² Державин Г. Р. Стихотворения. С. 99.

³ Державин Г. Р. Соч.: В 9 т. СПб., 1863—1883. Т. 3. С. 598.

⁴ Орлов был по призванию цареубийца, это было как бы дурной привычкой (фр.).

меня на лавочке. Мы разговорились о Павле I. „Что за урод! Как это его терпят?“ — „Ах, батюшка, да что же ты прикажешь делать? ведь не задушить же его?“ — „А почему же нет, матушка?“ — „Как! и ты согласился бы, чтобы дочь твоя Анна Алексеевна вмешалась в это дело?“ — „Не только согласился бы, а был бы очень тому рад“. Вот каков был человек!» (XII, 177).

Жизнь в отцовском доме протекала в очень напряженной, контрастной обстановке. По свидетельствам биографа А. А. Орловой-Чесменской *, она часто убегала с шумных празднеств в отцовском доме и ее находили молящейся в церкви. Однако мы имеем и другие свидетельства, корректирующие несколько иконописный стиль мемуариста: «По желанию отца и для удовольствия гостей она плясала танец с шалью, с тамбурином, казачка, цыганку, русскую и проч. При этом две служанки выполняли вместо нее фигуры, считавшиеся недовольно приличными для молодой графини, а гости составляли около нее благоговейный круг»². Этот период жизни Орловой очень мало документирован. Ценным источником по нему являются письма сестер М. и К. Вильмот из России, опубликованные Г. А. Веселовой. В письмах и дневнике Марты Вильмот отмечается отсутствие чопорности и естественная простота в поведении Орловой. 16 марта 1804 г. в дневнике записано о поездке дам за город: «Прелестная графиня Орлова была единственной женщиной, которая правила упряжкой, исполняя роль кучера своего отца. Перед их экипажем ехали два всадника в алом; фореитор правил двумя, а графиня — четырьмя лошадьми. Они ехали в высоком, легком, чрезвычайно красивом фаэтоне, похожем на раковину»³.

После смерти отца графиня не захотела терпеть над собой опекунов (что поссорило ее с дядей — младшим из братьев Орловых) и завела экстравагантную жизнь молодой и не имеющей покровителя-мужчины самостоятельной девушки. Экстравагантность, на которую ей давало право неслыханное богатство, ее не пугала. Женихов она отвергала, а после одной, трагической для нее, влюбленности, видимо, решила остаться девушкой. Вероятно, здесь сказалась чисто орловская черта — стремление к безграничной свободе. 9 января 1808 г. в дневник М. Вильмот внесена роковая для графини запись:

«Сегодня утром хоронили графа Орлова». За этим следует: «Дочь графа,

¹ См.: *Елагин Н.* Жизнь графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской. СПб., 1853. С. 21.

² *Пыляев М. И.* Старая Москва: Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. М., 1990. С. 148. Впрочем, описанная картина, возможно, есть результат преувеличений или сплетен. По крайней мере, достаточно чопорные англичанки М. и К. Вильмот не нашли в танцах графини ничего предосудительного. В письме к отцу они сообщали:

«В последнем письме к матушке я рассказала о всех событиях нашей жизни. С тех пор мы побывали на великолепном балу у графа Орлова, который был устроен в русском стиле, что мне больше всего понравилось. Бал, как всегда, начался „длинным“ полонезом (что больше походит на прогулку под музыку), затем мы танцевали несколько контрдансов, в промежутках между которыми графиня Орлова исполняла танцы — по красоте, изяществу и элегантности прекраснее всего, что мне когда-либо приходилось видеть (даже в живописи). В сравнении с грациозной красотой графини Орловой фигура леди Гамильтон, безусловно, показалась бы грубой; право, не грешно бы запечатлеть на полотне естественность и свежесть прелестной графини. Каждое ее движение в танце с шалью было образцом изысканной красоты» (*Дашкова Е. Р.* Записки. С. 240).

³ *Дашкова Е. Р.* Записки. С. 251.

очаровательное создание, скорбит невыносимо, но она не выставляет горя напоказ, как здесь принято. У нее хватило мужества каждый день сидеть у гроба отца, а все остальные родственники пришли только попрощаться. Вся жизнь графини Орловой прошла в обстановке, которая развратила бы обычный ум, но она сохранила всю чистоту души, будучи выше всех соблазнов¹. Имущество этой самой завидной невесты России было столь велико, что практически исчислить его не могли ни она сама, ни завистливые современники. Англичанка называла 300 тысяч рублей (40 тысяч фунтов), не считая драгоценностей, земель и повторяя вслух, что в подвалах, кроме бриллиантов, жемчуга и других драгоценностей, хранятся три огромных сундука дукатов. Русские источники, явно более достоверные, утверждали, что «...ежегодный доход наследницы простирался до 1 000 000 рублей, стоимость ее недвижимого имения, исключая бриллиантов и других драгоценностей, ценившихся на 20 000 000 рублей, доходила до 45 000 000 рублей»².

Похоронив отца, графиня повела образ жизни, придерживаясь умеренности в расходах и такого поведения, которое не давало никаких оснований для сплетен. Лучшее свидетельство этому — молчание о ней в эти годы в сообщениях современников. Пережитая ею несчастная любовь, подробности которой нам почти неизвестны, а возможно, и семейная орловская неспособность кому-либо повиноваться были причиной решения ее никогда не выходить замуж. Однако никаких мистических порывов в это время она не обнаруживает; путешествие, например, по святым местам совершается с большим удобством:

«Они путешествуют, как переселенцы, целым обозом: 9 карет и еще кухня, провизия, возы с сеном...»³ Одновременно ей, используя выражение Пушкина, чредою шли награды и чины. В 1817 г. она произведена в камер-фрейлины, затем Александр I пожаловал ей портрет императрицы с бриллиантами, а при Николае она получила орден Св. Екатерины; в 1828 г. она сопровождала императрицу в длительной поездке по России и Европе; но это все была как бы внешняя, показная сторона жизни. Имея все, графиня, видимо, втайне мечтала все бросить: владея безграничной свободой, она жаждала безграничного повиновения. Полумеры и житейское благоразумие ее не прельщали, Орлова искала сурового руководителя. За этим максимализмом вырисовывается жажда подвига. В другую эпоху она, возможно, нашла бы своей бескомпромиссности совсем иное, может быть, бунтарское выражение.

Духовным покровителем себе она избрала гробового иеромонаха Анфилофия⁴. Старец вскоре скончался, и после этого пути Орловой пересеклись с путями Фотия. Фотий (Петр Никитич Спасский) родился в 1792 г. в бедной семье. Отец его, дьячок Спасского погоста (отсюда и фамилия), страшно бил сына. В семинарии, где он учился плохо, его тоже били. Окончив семинарию, он поступил в Санкт-Петербургскую духовную академию, но учился неважно и через год вынужден был ее оставить. После семинарии он поступил преподавателем в Александрово-Невское духовное училище. Казалось, судьба

¹ Дашкова Е. Р. Записки. С. 368.

² Пыляев М. И. Старая Москва. С. 147.

³ Дашкова Е. Р. Записки. С. 402.

⁴ См.: Пыляев М. И. Старая Москва. С. 148.

назначила ему роль духовного Акакия Акакиевича — вечного труженика, мучимого нищетой неудачника. Но обстоятельства сложились иначе.

В семинарии он вошел в доверие к архимандриту Иннокентию — суровому аскету. Сам Фотий позднее признавался, что старательно замечал все слова Иннокентия, поступки, виды, действия. В 1817 г. он принял монашеский сан и был назначен законоучителем во Второй кадетский корпус. В корпусе учились дети, происходившие из такого социального мира, который до тех пор для Фотия был закрыт. Недоступное сделалось доступным. Дальнейшее поведение Фотия было вызывающе экстравагантным. Возможно, что он действительно переживал мистические видения, доводя себя аскетическими упражнениями, веригами и постом до высочайшего нервного напряжения. Но бесспорно и то, что некоторые его мистические переживания отдают грубым притворством, а главное, что он ими с большим умением и хитростью пользовался.

Честолюбие его было безгранично. Оказавшись в Петербурге, он, не без помощи А. Н. Голицына, под которого тайно вел подкоп, получил доступ к государю и сумел произвести на императора сильное впечатление. В дальнейшем Фотий соединил поведение фанатика и интригана. Умело меняя маски, он опирался на различные силы. В обществе придворных дам он являлся в маске сурового обличителя, аскета, щеголяя грубостью и играя роль мистического посредника самого Господа. Грубость резко выделяла его на фоне остальных церковных иерархов александровской эпохи. Он даже позволял себе обличения такой резкости, которая создавала ему ореол апостольской простоты. Поведение Фотия влияло на придворных дам, в кругу которых он умело использовал свой контраст и с придворным обществом, и с другими церковными иерархами — запуганными или искренне верноподданными. Поступки Фотия, включая и его доходящие до дерзости обличения, оказывали влияние и на императора.

Фотий вскоре был допущен к Александру как интимный собеседник и умело этим воспользовался. Однако «смелость» Фотия (включая принесший ему славу эпизод — провозглашение анафемы своему начальнику и полновластному тогда покровителю Голицыну) прикрывала тонкий расчет. Не случайно Фотий избрал себе новгородский Юрьевский монастырь: он оказался ближайшим соседом Аракчеева. Монастырь сделался как бы духовной крепостью военных поселений. Трудно сказать, Аракчеев ли использовал Фотия для того, чтобы свалить ненавистного Голицына, или Фотий использовал Аракчеева для того, чтобы укрепить свое положение, однако очевидно, что они образовали тесный союз ко взаимной выгоде. Аракчеев был сентиментален, но особой религиозностью не отличался, а его жертвенные возлияния вина у бюста императора Павла скорее всего напоминали языческий культ императора. В обращении с ним Фотий, не колеблясь, снимал с себя мистическую маску.

Таков был человек, влияние которого превратило в 1820-е гг. графиню Орлову-Чесменскую почти в рабу. Она сделалась покорной исполнительницей его власти, жертвовала огромные деньги на его монастырь (Фотий демонстрировал свое личное бескорыстие и апостольскую строгость быта, но усердно обогащал монастырь). Орловское своеволие, гордость, жажда безграничного размаха психологически обосновали представление о спасении души как о добровольном рабстве. Это было насилие над собой.

В обществе ходили слухи о любовной связи между Орловой и Фотием. Молодому Пушкину приписываются эпиграммы:

РАЗГОВОР ФОТИЯ С ГР. ОРЛОВОЙ

«Внимай, что я тебе вещаю:
Я телом евнух, муж душой».
— Но что ж ты делаешь со мной?
«Я тело в душу превращаю».

ГР. ОРЛОВОЙ-ЧЕСМЕНСКОЙ

Благочестивая жена
Душою богу предана,
А грешной плотию
Архимандриту Фотию (II, 496, 497).

Однако фактические отношения между Орловой и Фотием здесь искажены переводом на язык вольтеровской сатиры. Добровольное порабощение Фотию простерлось у графини так далеко, что она вынесла даже соблазнительную историю отношений Фотия с Фотиной. Московские старожилы сохранили в своей памяти эту скандальную историю в следующем виде. Однажды в монастырскую больницу явилась «молодая девушка, Фотина, служившая фигуранткой в петербургском балете; не предвидя себе хорошей будущности на театре, она вздумала играть видную роль в другом месте. Придя в больницу, она объявила себя одержимой нечистым духом, Фотий принялся отчитывать ее. После заклинательных молитв при конвульсивных движениях раздались крики: „Выйду, выйду!“ — и затем девица впала в беспамятство. Придя в чувство, она объявила себя освобожденною от беса. Ей отвели помещение подле монастыря.

Фотий об ней заботился...». Новоявленная святая пустилась дальше во все тяжкие. Связанный с этим скандал не остановил, однако, Фотия, которого, видимо, привлекало соединение аскетизма с двусмысленностью. В монастыре установилось, «...чтобы живущие в окрестностях монастыря девицы собирались на вечернее правило в монастырь и, одетые в одинаковую одежду с иноками, совершали молитву»¹. Графиня Орлова была вовлечена в этот шабаш и, видимо, воспринимала его как еще одно испытание повиновения. Так порыв самостоятельности оборачивался порывом добровольного рабства.

В заключение остается задуматься, в чьи руки в конечном счете привел графиню мистический отказ от греха своеволия. Первый и наиболее поверхностный ответ — Фотия. Однако сам Фотий мог получить такое значение только потому, что разыгрывал карты Аракчеева.

Вместе с тем не следует подчиняться и этому сознательно навязываемому логическому ходу. Надо вспомнить басню Крылова:

Какие ж у зверей пошли на это толки? — Что Лев бы и хорош,
да все злодеи волки².

¹ *Пыляев М. И.* Старая Москва. С. 150.

² *Крылов И. А.* Поли. собр. соч. Т. 3. С. 175.

Убеждение многих историков, что в эти годы Александр все передал Аракчееву, а сам погрузился в мистический туман, правильно лишь отчасти и что главное, совпадает с устойчивой тактикой императора: прятаться за спиной очередного «любимца», на голову которого сваливается все общественное недовольство.

Первым разочароваться должен был Фотий. На место Голицына назначили Шишкова. Фигура была выбрана очень удачно. Это был человек из лагеря архаистов в политике и религии, но одновременно недалекий, но честный вождь «Беседы». Он был совершенно чужд окружавшей Фотия группе «торгующих во храме». Показательно, что назначение Шишкова и, соответственно, удар по Голицыну были сочувственно восприняты в либеральных кругах:

Обдумав наконец намеренья благие, Министра честного наш
добрый царь избрал, Шишков наук уже правленью воспринял.
Сей старец дорог нам: друг чести, друг народа, Он славен
славою двенадцатого года... (II, 368)

За падением Голицына и всеми перестановками этого момента, за спиной Аракчеева ясно просматривается профиль самого Александра. Меттерних считал, что он водит царя за нос, Фотий полагал, что обманывает Александра мистическими зрелищами, все в России думали, что реально страной управляет политике.

Однако можно предположить, что Александр, как всегда прячась за спины подставных лиц, до последней минуты держал власть в своих руках. Александр шел, как ему казалось, к реализации своей утопии — военно-поселенной России, веря, что тогда он сбросит все эти позорные узы и снова предстанет в облике спасителя России и Европы, примирившего свободу с волей Господа. Графиня Анна Орлова была только маленькой ступенькой в этом грандиозном фантазмагорическом замысле.

Другой способ для талантливой женщины той поры проявить свою индивидуальность был связан с литературным салоном. Культура салона расцвела во Франции XVII—XVIII вв. Она была принципиально неофициальной и неофициозной. В этом смысле она противостояла Академии. В салоне мадам Рамбуйе сливались политическая и литературная неофициальность. Традиция эта перешла в философский салон Просвещения. Модель философского салона строилась как собрание знаменитостей, умело и со вкусом подобранных, так, чтобы излишнее единомыслие не уничтожило возможность дискуссий, но одновременно чтобы дискуссии эти были диалогами друзей или по крайней мере соратников. Искусство интеллектуального разговора культивировалось в таком салоне как изысканная игра умов, сливающая просвещение и элитарность. Солнцем среди всех этих планет являлась дама, хозяйка салона. Она, как правило, принадлежала к возрасту, исключавшему любовное увлечение ею. По социальному происхождению она, чаще всего, стояла выше своих поклонников. В ней воплощался тот мир, в который были погружены философы и который они энергично расшатывали. Энциклопедисты торопили разрушение этого мира, но, к счастью для них, большинство из них не дожили до этой вожделенной эпохи.

Из этого сюжета возросла известная легенда о Казоте, который якобы пророчески предсказал всем участникам салона, каково будет то философское будущее, о наступлении которого они мечтают. В пророческом вдохновении он рассказал им о еще не изобретенной гильотине и ждущем всех их терроре.

Весь этот эпизод носит, конечно, легендарный характер и составлен ретроспективно. Его можно сопоставить с картиной Репина «Какой простор!». Полотно художника изображает льдину, заливаемую волнами, на ней стоят, восторженно держась за руки, студент и курсистка. Они приветствуют взмахом руки начало ледохода и открывающийся перед ними безграничный простор. Художник с очевидностью разделяет их радость. Деятели Просвещения во Франции, как и русские интеллигенты в начале XX в., радостно приветствовали зарю нового века.

Салон в России 1820-х гг. — явление своеобразное, ориентированное на парижский салон предреволюционной эпохи и вместе с тем существенно от него отличающееся. Как и в Париже, салон — своеобразная солнечная система, вращающаяся вокруг избранной дамы. Однако если во французском салоне лишь в порядке исключения хозяйка могла быть и обаятельной женщиной, вносящей в жизнь салона галантную окраску, то в русском салоне это сделалось обязательным. Хозяйка салона соединяет остроту ума, художественную одаренность с красотой и привлекательностью. Посетители салона привязаны к ней скорее не узами, соединявшими энциклопедистов с хозяйками тех или иных салонов, а коллективным служением рыцарей избранной даме. Таковы были салоны Софьи Пономаревой в 1820—1823 гг. или Зинаиды Волконской во второй половине 1820-х гг.

Салон Софьи Дмитриевны Пономаревой изучен В. Э. Вацуро, увлекательный анализ которого раскрывает «роман жизни» этой замечательной женщины, поднявшей быт на уровень искусства¹. Произведением искусства мы можем назвать салон Пономаревой потому, что он представлял собой нечто неповторимое: он ничего не копировал и не мог иметь продолжения.

В обширных поэтических отражениях Софья Пономарева прежде всего характеризуется как неожиданная в своем поведении, непредсказуемая и капризная².

О своенравная София! —

писал Баратынский³. Многочисленные стихотворения, которые дарили ей поклонники, и посвященные ей же позже эпитафии устойчиво повторяют образ женщины-ребенка. Ее поза — шаловливое дитя, играющее жизнью:

Цвела и блистала И радостью взоров
была;

Младенчески жизнью играла...⁴

¹ См.: Вацуро В. Э. С. Д. П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989.

² Ср. эрмитажную картину Ватто «Капризница», воплощающую на полотне целостную «программу» капризного поведения дамы. Каприз — ранняя форма борьбы за право на индивидуальность.

³ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 98.

⁴ Гнедич Н. И. Стихотворения. 2-е изд. Л., 1956. С. 135.

Жизнью земною играла она, как младенец игрушкой.
Скоро разбила ее: верно, утешилась там¹.

«Детское» поведение взрослой женщины утверждает инфантильность как некую индивидуальную, лишь в данном исключительном случае признанную норму. Это то, что дозволено «только ей», что нельзя имитировать и недоступно повторению. Уникальность такого инфантилизма определена тем, что он слит с уникальной талантливостью и женской привлекательностью. Эта женщина-ребенок, которая непредсказуема, попеременно является то в женской, то в детской ипостаси. Ее поклонники мучительно стараются отличать, имеют ли дело с капризным ребенком, наивно вводящим себя в двусмысленные ситуации, не подозревая их двусмысленности, или же со страстной женщиной, бросающейся в увлечения, как бабочка в огонь.

Ситуация непредсказуемости дополняется тем, что героиня этого романа обладает острым умом и острым языком. Ее сотканная из неожиданностей жизнь с композиционной завершенностью художественного произведения увенчивается неожиданной смертью — на самой вершине молодости и успеха.

Если жизнь Софьи Пономаревой — это реализованная в поведении поэзия, то творческое участие в ней поэтов, начиная с Александра Ефимовича Измайлова, Ореста Сомова, Владимира Панаева, Бориса Федорова (пресловутого «Борьки»), М. Л. Яковлева, Ник. Остолопова до Гнедича, Дельвига, Баратынского, превращало эту поэтическую жизнь в поэтические тексты. Пройдя искус в салоне Софьи Пономаревой, а потом в литературном обществе Измайлова, тексты эти отлагались на страницах журналов и альманахов, постепенно превращаясь в факты истории литературы. Только конгениальность Софьи Пономаревой, как убедительно показал Вацуро, превращала жизнь в искусство с таким же талантом, с каким ее поклонники превращали факты искусства в свои любовные признания.

Иная атмосфера царила в расцветшем в Москве в середине 1820-х гг. салоне Зинаиды Волконской. Рожденная в семье известного своим легкомыслием и литературным любительством князя Белосельского-Белозерского, получившая смолоду самое утонченное образование, говорившая и писавшая на пяти языках, богатая и беспечная, княгиня Волконская соединяла стиль европейских салонов с легким оттенком богемности и нескрываемой политической независимостью. Даже то, что позже в своем римском дворце она водрузила рядом с мраморными античными обломками, посвященными Пушкину и Веневитинову, мраморный же бюст Александра I, не лишено было фрондирующего оттенка. Почтительный жест в адрес покойного императора подчеркивал оппозицию по отношению к царствующему.

Николай I принудил княгиню покинуть Россию. Этим он наказывал ее за «соблазнительный» переход в католицизм, но, вероятно, также и за демонстративно подчеркиваемое фрондерство. Действительно, салон княгини не имел политического характера, но остров, где создавалась искусственная атмосфера культа прекрасного, приобретал на фоне николаевских порядков

¹ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. (Библиотека поэта. Большая серия) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. 2-е изд. Л., 1959. С. 180.

неожиданно совсем не нейтральный характер. Вспомним слова Пушкина, сказанные позже (1836) об истинной свободе:

Зависеть от властей, зависеть от народа —
 Не все ли нам равно? Бог с ними.
 Никому Отчета не давать, себе лишь самому
 Служить и угождать; для власти, для ливреи
 Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
 По прихоти своей скитаться здесь и там,
 Дивясь божественным природы красотам,
 И пред созданьями искусств и вдохновенья
 Трепеща радостно в восторгах умиленья. —
 Вот счастье! вот права... (III, 420)

Направленность своей «эстетствующей» независимости княгиня проявила в проводах Марии Волконской, отправлявшейся в Сибирь вслед за сосланным на каторгу мужем. Следует вспомнить, что мать Волконского, статс-дама двора вдовствующей императрицы, отреклась от приговоренного к каторге сына и отправилась в это же время в Москву участвовать в торжествах по случаю коронации Николая I. На этом фоне Зинаида Николаевна организовала в Москве шумные демонстративные проводы своей невестки, пригласив туда знаменитейших итальянских музыкантов и певцов и весь цвет интеллектуального общества, в том числе и Пушкина. Мария Волконская писала:

«В Москве я остановилась у Зинаиды Волконской, моей третьей невестки, которая приняла меня с такой нежностью и добротой, которых я никогда не забуду: она окружила меня заботами, вниманием, любовью и состраданием. Зная мою страсть к музыке, она пригласила всех итальянских певцов, которые были тогда в Москве, и несколько талантливых девиц. Прекрасное итальянское пение привело меня в восхищение, а мысль, что я слышу его в последний раз, делала его для меня еще прекраснее. <...> Я говорила им: „Еще, еще, подумайте только, ведь я никогда больше не услышу музыки!“ Пушкин, наш великий поэт, тоже был здесь»¹.

Праздник, устроенный Зинаидой Волконской для невестки, не был знаком политического сочувствия к декабристам. Он демонстрировал другое: *независимость искусства* от власти, но в существовавшей тогда обстановке аполитизм превращался в политическую позицию.

Представление о салоне Волконской как «волшебном острове», на котором собирались поклонники искусств разных взглядов и различных талантов, отражено в известной картине Г. Г. Мясоедова, воссоздающей мифологическую сцену собрания «жрецов искусств». На картине Г. Г. Мясоедова Зинаида Волконская, сидящая у ног статуи Венеры Милосской, окружена Веневитиновым, Пушкиным, Хомяковым, Вяземским, Погодиным. Композиционным центром картины являются расположенные в двух ее концах фигуры Чаадаева и Мицкевича: первый стоит в позе размышления, второй восторженно декламирует стихи. Каково бы ни было реальное отношение собранной худож-

¹ Записки княгини Марии Николаевны Волконской / Пер. с фр. А. Н. Кудрявцевой, Биограф. очерк и примеч. П. Е. Щеголева. СПб., 1914. С. 61.

ником плеяды к этим вечерам, картина очень точно отражает историческую мифологию встреч у Зинаиды Волконской. В воспоминаниях о Мицкевиче Вяземский писал: «В Москве дом кн. Зинаиды Волконской был изящным сборным местом всех замечательных и отборных личностей современного общества. Тут соединялись представители большого света, сановники и красавицы, молодежь и возраст зрелый, люди умственного труда, профессора, писатели, журналисты, поэты, художники. Все в этом доме носило отпечаток служения искусству и мысли. Бывали в нем чтения, концерты, диллетантами и любительницами представления Итальянских опер. Посреди артистов и во главе их стояла сама хозяйка дома. Слышавшим ее нельзя было забыть впечатления, которыя производила она своим полным и звучным контральто и одушевленную игрою в роли Танкреда, опере Россини. Помнится и слышится еще, как она, в присутствии Пушкина и в первый день знакомства с ним, пропела элегию его, положенную на музыку Геништою:

„Погасло дневное светило, На море синее вечерний пал
туман“.

Пушкин был живо тронут этим обольщением тонкого и художественного кокетства. По обыкновению, краска вспыхивала в лице его. <...> Нечего и говорить, что Мицкевич, с самого приезда в Москву, был усердным посетителем и в числе любимейших и почетнейших гостей в доме кн. Волконской. Он посвятил ей стихотворение, известное под именем *Pokoj Grecki* (Греческая комната)¹.

Салон Волконской имел, как и положено обществам этого типа, свою легенду. Это была легенда о неразделенной любви Веневитинова к хозяйке салона, любви, которая была трагически прервана смертью юного гения. Подобная легенда была обязательным украшением атмосферы салона. Однако в целом объединяющей силой собраний у Зинаиды Волконской было не любовное чувство, а поклонение искусству. Подчеркнутый эстетизм придавал салону Волконской несколько холодный характер. Это, в частности, отразилось в известной салонной штампованности изящного стихотворения Пушкина, посвященного этому салону:

Среди рассеянной Москвы,
При толках виста и бостона,
При бальном лепете молвы
Ты любишь игры Аполлона.
Царица муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновений,
И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется и пылает гений.
Певца, плененного тобой,
Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,

¹ Вяземский П. А. Воспоминания о Мицкевиче // Собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878—1896. Т. 7. С. 329.

Как мимоездом Каталани Цыганке внемлет кочевой
(III, 54).

Между самими фамилиями Пономаревой (урожденной Позняк) и Волконской (урожденной Белосельской-Белозерской) — красноречивая разница, ясно говорящая о различиях социального положения и всей атмосферы, лежащих между этими двумя салонами, столь хронологически близкими. И тем более бросается в глаза родство их противостояния жизненной реальности. В обоих салонах мы видим попытку вырваться *au dessus du vulgaire*¹.

Другой женский путь, который также вел к тому, чтобы, перефразируя Пастернака, подняться над жизнью позорной, был путь, который общество считало предосудительным. В поэзии (например, под пером Лермонтова) это создавало романтический образ публичной женщины:

Пускай толпа клеймит презреньем
Наш неразгаданный союз,
Пускай людским предубежденьем
Ты лишена семейных уз.

Но перед идолами света

Не гну колени я мои;
Как ты, не знаю в нем предмета
Ни сильной злобы, ни любви².

В бытовой реальности он терял романтическую окраску, и в литературу он вернется лишь с образом «униженных и оскорбленных» — в социальном его истолковании у Некрасова и религиозном — у Достоевского.

Романтизированный бунт женщины в России первой половины XIX в. реализовывался в образе романтической героини. На язык романтизма «приличия» переводились как «условности, а бунт против них имел два лица:

поэтическую свободу в литературе и любовную свободу в реальной жизни. Первое «естественно» облекалось в мужское поведение и воплощалось на бумаге, второе — в «женское» и реализовывалось в быту. Такова двойная природа образа Закревской. В стихах Пушкина она отражается так:

С своей пылающей душой,
С своими бурными страстями,
О жены Севера, меж вами
Она является порой
И мимо всех условий света
Стремится до утраты сил,
Как беззаконная комета
В кругу расчисленном светил (III, 112).

В поэтическом мире разговоры Закревской отразились у Пушкина в стихотворении «Наперсник», где «упойительный язык» «страстей безумных и мятежных» пугал поэта своей необузданностью:

¹ Здесь: за пределы обыкновенного (фр.).

² Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 2. С. 190.

Но прекрати свои рассказы,
Таи, таи свои мечты:
Боюсь их пламенной заразы,
Боюсь узнать, что знала ты! (III, 113)

Однако в мужском поведении, как бы ни была искренняя страсть¹, это все же была литература. Отношения же литературы и жизни в мужском поведении той поры были сложными и создавали возможность самых различных интерпретаций. Пушкин был искренен, когда писал эти стихи, но был искренен и тогда, когда в переписке с Вяземским отпускал двусмысленные шутки насчет «медной Венеры» (так именовалась Закревская в переписке Пушкина и Вяземского) или когда вместе с тем же Вяземским разыгрывал в переписке страсть и ревность. Не снижался образ Закревской и тогда, когда Пушкин надевал маску ее наставника в любви: Вяземскому из Петербурга 1 сентября 1828 г. он писал: «Если б не [Закревс<кая>] твоя медная Венера, то я бы с тоски умер. Но она утешительно смешна и мила. Я ей пишу стихи. А она произвела меня в свои сводники, (к чему влекли меня и всегдашняя склонность и нынешнее состояние моего Благонамеренного, о коем можно сказать то же, что было сказано о его печатном тезке: ей-ей намерение благое, да исполнение плохое)» (XIV, 26).

Противоположностью «артистическому» и «любовно-романтическому» дамскому поведению в России начала XIX в. было светское *cotte il faut*, главный признак которого — светская безликость. Приведем два поразительно близких описания, из которых одно рисует бытовую картину, а другое принадлежит литературе. Оба текста воссоздают высшее общество. Сходство их диктуется тем, что на этом уровне своеобразие приравнивается к неприличию.

Первый пример принадлежит запискам А. Ф. Тютчевой. Характерно, что в нем описывается салон Софи Карамзиной. Салон Екатерины Андреевны и Николая Михайловича Карамзиных при жизни писателя был одним из культурных центров Петербурга 1810-х гг., своеобразие его подчеркивалось еще и тем, что прямо над ним на третьем этаже собиралась декабристская молодежь в кабинете Никиты Муравьева. Теперь (мемуары Тютчевой описывают салон старшей дочери Карамзина) — в 1830-е гг. — картина резко изменилась, и это тем более заметно потому, что хозяйка салона убеждена, что сохраняет традицию своего отца. Салон Софи Карамзиной лишен своего интеллектуального культурного центра. Он представляет собой хорошо налаженную машину безликого светского общения. «...Умной и вдохновенной руководительницей и душой этого гостеприимного салона была несомненно София Николаевна, дочь Карамзина от его первого брака с Елизаветой Ивановной Протасовой, скончавшейся при рождении этой дочери. Перед началом вечера Софи, как опытный генерал на поле сражения и как ученый стратег, располагала большие красные кресла, а между ними легкие соломенные стулья, создавая уютные группы для собеседников; она умела устроить так, что каждый из гостей совершенно естественно и как бы случайно

¹ Например, для Баратынского любовь к Закревской была глубокой и трагической.

оказывался в той группе или рядом с тем соседом или соседкой, которые лучше всего к ним подходили. У нее в этом отношении был совершенно организаторский гений. Бедная и дорогая Софи, я как сейчас вижу, как она, подобно усердной пчелке, порхает от одной группы гостей к другой, соединяя одних, разъединяя других, подхватывая остроумное слово, анекдот, отмечая хорошенький туалет, организуя партию в карты для стариков, jeux d'esprit¹ для молодежи, вступая в разговор с какой-нибудь одинокой мамашей, поощряя застенчивую и скромную дебютантку, одним словом, доводя умение обходиться в обществе до степени искусства и почти добродетели»². Описанная в воспоминаниях Тютчевой картина настолько напоминает сцену из «Войны и мира» Толстого, что трудно отказаться от мысли о том, что Толстому были доступны тогда еще не опубликованные мемуары Тютчевой. Эмоциональная оценка в романе Толстого прямо противоположна, но это тем более подчеркивает сходство самой картины. Корень этого сходства — в принципиальной ориентации на неоригинальность как на высший идеал салона. Характерно и то, что салон Карамзиной показан нам в 1830-е гг., Анны Павловны Шерер — в 1800-е; несмотря на это, в них царит совершенно одинаковая атмосфера:

...порядок стройный
Олигархических бесед,
И холод гордости спокойной,
И эта смесь чинов и лет (VI, 168).

«Вечер Анны Павловны был пущен. Веретена с разных сторон равномерно и не умолкая шумели. Кроме та tante, около которой сидела только одна пожилая дама с исплуканным, худым лицом, несколько чужая в этом блестящем обществе, общество разбилось на три кружка. В одном, более мужском, центром был аббат; в другом, молодом, — красавица княжна Элен, дочь князя Василия, и хорошенькая, румяная, слишком полная по своей молодости, маленькая княгиня Волконская. В третьем — Мортемар и Анна Павловна». Центром вечера был виконт-эмигрант. «Анна Павловна, очевидно, угощала им своих гостей. Как хороший метрдотель подает как нечто сверхъестественно-прекрасное тот кусок говядины, который есть не захочется, если увидеть его в грязной кухне, так в нынешний вечер Анна Павловна сервировала своим гостям сначала виконта, потом аббата, как что-то сверхъестественно-утонченное»³.

Романтический и светский салоны как бы воплощают две противоположные точки женского светского поведения той эпохи. Если в романтическую эпоху свобода для женщины мыслилась как *женская* свобода, то период демократического подъема второй половины XIX в. акцентировал в женщине *человека*. В опошленном бытовом поведении это выражалось как стремление завоевать право на мужскую прическу, мужские профессии, мужские жесты и манеру речи (опыт присвоения мужской одежды, осуществленный, как мы

¹ Салонные игры (фр.).

² Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров. Воспоминания и фрагменты дневников фрейлины двора Николая I и Александра II. М., 1990. С. 22.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч. М., 1979. Т. 4. С. 17.

говорили, Жорж Санд, казался еще слишком экстравагантным). Это противопоставление реализовывалось как борьба между модным светским бальным одеянием, например кринолином¹, и скромным одеянием «трудящейся женщины».

Так, например, в сатирах А. К. Толстого имитируется штампованность языка нигилистов, то есть мгновенное превращение взрыва в штамп:

Ужаснулся Поток, от красавиц бежит,
 А они восклицают ехидно:
 «Ах, какой он *тшляк!* Ах, как он *неразвит!*
Современности вовсе не видно!»
 Но Поток говорит, очутясь на дворе:
 «То ж бывало у нас и на Лысой горе,
 Только ведьмы хоть голы и босы,
 Но, по крайности, есть у них косы!»²

Как мы видим, длительный период женской эмансипации, проходивший под лозунгом уравнивания прав женщины и мужчины, фактически истолковывался в обществе как право женщины занимать «мужские» общественные роли и профессии. Только ко второй половине XIX в. началась борьба не за то, чтобы быть «мужчиной», а за то, чтобы мужчина и женщина воспринимались как равноценные в едином понятии «человек». Для этого потребовалось, чтобы хоть одна женщина доказала свое превосходство в сферах, традиционно считавшихся мужской монополией. В этом смысле не только для русской, но и для европейской истории культуры в целом появление таких лиц, как Софья Васильевна Ковалевская, явилось поистине историческим поворотным пунктом, который можно сопоставить лишь с уравниванием роли мужчины и женщины в политической борьбе народовольцев.

Сестры Корвин-Круковские (в замужестве Жаклар и Ковалевская) как бы реализовали обе возможности. Анна Васильевна Корвин-Круковская отвергла любовь Достоевского. Достоевский просил ее руки, но получил отказ:

ее избранником стал парижский коммунары, лишь бегством из-за решетки спасшийся от смертной казни. Достоевский, по воспоминаниям А. Г. Достоевской, о ней сказал: «Анна Васильевна — одна из лучших женщин, встреченных мною в жизни. Она чрезвычайно умна, развита, литературно образованна, и у нее прекрасное, доброе сердце. Это девушка высоких нравственных качеств; но ее убеждения диаметрально противоположны моим, и уступить их она не может, — слишком уж она прямолинейна. Наверяд ли поэтому наш брак мог быть счастливым. Я вернул ей данное слово и от всей души желаю, чтобы она встретила человека одних с ней идей и была

¹ Ср. в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина: «...когда объявили Прогресс, то он стал и пошел перед Прогрессом — так, что уже Тарелкин был впереди, а Прогресс сзади! — Когда пошла эмансипация женщин, то Тарелкин плакал, что он не женщина, дабы снять кринолину перед Публикой и показать ей... как надо эмансипироваться (*Сухово-Кобылин А.* Картины прошедшего. М., 1869. С. 400—401).

² *Толстой А. К.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1984. Т. 1. С. 177.

бы с ним счастлива!»¹ Младшая сестра ее, Софья Ковалевская, была именно той личностью, которые созревают в момент крутого переворота в культуре.

Конечно, не случайно Ренессанс породил людей всесторонней одаренности, таланты которых не могли уместиться в какой-нибудь отдельной сфере культуры. Не случайно и то, что следующий взрыв на рубеже XVII и XVIII вв. вызвал к жизни во Франции энциклопедистов, а в России — Ломоносова:

взрыв порождает многосторонние таланты. В культурной функции женщины такой взрыв произошел в конце XIX в. Он породил Софью Ковалевскую.

Математик, профессор-преподаватель, писатель, создающий свои художественные произведения на нескольких языках, Ковалевская привлекает именно многосторонностью своей культурной активности. Факт получения С. В. Ковалевской ученого звания профессора (1884) и назначение ее через год руководителем кафедры механики в Стокгольмском университете можно сопоставить лишь с действием правительства Александра III, уравнявшего Софью Перовскую с мужчинами-народовольцами в праве быть казненной. Женщина перестала получать и научные, и политические скидки. В последнем случае Александр III неожиданно проявил себя как Робеспьер, доказавший, что гильотина не знает галантной разницы между мужчиной и женщиной. Пушкин писал о равенстве «в последнюю, страшную минуту» и «царственного страдальца», и убийцы его, и Шарлотты Корде, и прелестницы Дю-Барри, и безумца Лувеля, и мятежника Бертонна (см. XI, 94—95).

Кафедра профессора и петербургская виселица знаменовали абсолютное приравнение мужчины и женщины. Только для первого надо было ехать в Стокгольм, второе осуществлялось дома. Это парадоксальное приравнение «своей» земли и заграничной отметил еще протопоп Аввакум, сказав, что мученикам, для того чтобы завершить свой подвиг, надо было «ходить в Перьсиду», у нас же, продолжал он с горькой иронией, и «дома Вавилонь!»²

Равенство было утверждено. Теперь уже женщине не надо было притворяться способной играть роль мужчины. Это породило неслыханный эффект:

начало XX века выплеснуло в русскую поэзию целую плеяду гениальных женщин-поэтов. И Ахматова, и Цветаева не только не скрывали женскую природу своей музыки — они ее подчеркивали. И тем не менее их стихи не были «женскими» стихами. Они выступили в литературе не как поэтессы, а как поэты.

Вершиной завоевания для женщины общечеловеческой позиции становятся не валькирии «прав женщин» и не проповедницы лесбиянства, а женщины, вытесняющие мужчин в политике и государственной деятельности («леди Тэтчер» в политике и науке XX в.). Однако наиболее яркая, почти символическая картина возникает перед нами в противостоянии Марины Цветаевой и Бориса Пастернака. Дело даже не в том, что в их личных отношениях Цветаева проявляет мужество, а Пастернак — «женственность». Важнее то, как этот, так и оставшийся эпистолярным и литературным, роман отразился в поэзии.

¹ Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. А. Долинин. М., 1964. Т. 2. С. 37.

² См.: Памятники литературы Древней Руси: XVII век. Кн. 2. С. 388.

В лирике Цветаевой, в ее гипертрофированной страстности женское «я» получает традиционно мужские признаки: наступательный порыв, восприятие поэзии как труда и ремесла, мужество. Мужчине здесь отводится вспомогательная и непоэтическая роль:

С пошлюхой бессмертной пошлости
Как справляетесь, бедняк?¹

Атрибуты Цветаевой — «мужественный рукав» и рабочий стол. Вероятно, ни у одного поэта мы не найдем сожаления о том, что любовь уворовывает время от работы², которая и есть единственное подлинное бытие:

Юность — любить,
Старость — погреться:
Некогда — *быть*,
Некуда деться³.

Квиты: вами я объедена,
Мною — живописаны.
Вас положат — на обеденный,
А меня — на письменный.
Оттого что, йотой счастлива,
Яств иных не ведала⁴.

Трудно найти другие стихи, в которых женственность обливается таким презрением; «щебет» и цена за него — рядом:

Но, может, в щебетах и в счетах
От вечных женственностей устав —
И вспомнишь руку мою без прав
И мужественный рукав⁵.

Это — через голову пушкинской эпохи — возврат к XVIII в., к Ломоносову, для которого поэзия — «бедное рифмачество»⁶, и к Мерзлякову, именуящему стихотворство: «святая работа»; (ср. «священное ремесло» у Ахматовой⁷).

На фоне этой поэзии приобретает контрастный смысл принципиальная женственность позиции Пастернака, который «женской доле равен». Женственность его поэзии проявляется даже не в сюжетности, а в принципиальной отзывчивости и «страдательности». Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается — стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он «всеми побежден». Цветаева врывается своим языком в мир и слепа ко всему, что не ее эманация, Пастернак вбирает мир в себя.

¹ *Цветаева М. И.* Избр. произведения / Сост., ред. и примеч. А. Эфрон и А. Саакянц. М.; Л., 1965. С. 262.

² Ср. дерзкие стихи молодого Пушкина:

А труд и холоден и пуст;
Поэма никогда не стоит
Улыбки сладострастных уст (II, 41).

³ *Цветаева М. И.* Избр. произведения. С. 275.

⁴ Там же. С. 302.

⁵ Там же. С. 194.

⁶ См.: *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1953. С. 545.

⁷ См.: *Ахматова А. А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 207.

Цветаева погружена в «свое», Пастернак, как доктор Живаго, всегда постоянен потому, что всегда растворяется в «чужом». Это не исключает, однако, того, что в дальнейшем в России именно идея равенства мужчины и женщины превратилась в форму угнетения женщины, потому что природное отличие было принесено в жертву нереализуемой утопии, на практике превращавшейся в эксплуатацию.

Заинтересовавшая нас проблема, как мы видели, располагается на грани физиологии и семиотики, при этом центр тяжести постоянно перемещается то в одну, то в другую сферу. Как семиотическая, она не может быть искусственно отделена от других социокультурных кодов, в частности от конфликта физиологического и культурного аспектов. В Японии это приводило к противопоставлению женщины для семьи и гейши — женщины для наслаждения. В европейском средневековье — в быту коронованных особ — к узаконенной антитезе жены, продолжающей род, и любовницы, дарящей наслаждение. Разделение этих двух культурных функций порождало в целом ряде случаев антитезу «нормальной» и гомосексуальной любви.

Распространение гомосексуализма в петербургских офицерских школах имело, скорее всего, физиологический корень, поскольку было связано с изоляцией большого числа подростков и молодых людей. Но иной характер это приобретало в случаях, когда гомосексуальная любовь превращалась в своеобразную полковую традицию. Гоголь иронически подчеркнул различия специфики гвардейских полков: «П*** пехотный полк был совсем не такого сорта, к какому принадлежат многие пехотные полки; и, несмотря на то, что он большею частью стоял по деревням, однако ж был на такой ноге, что не уступал иным и кавалерийским. Большая часть офицеров пила выморозки и умела таскать жидов за пейсики не хуже гусаров; несколько человек даже танцевали мазурку, и полковник П*** полка никогда не упускал случая заметить об этом, разговаривая с кем-нибудь в обществе. „У меня-с“, говорил он обыкновенно, трепля себя по брюху после каждого слова: „многие пляшут-с мазурку; весьма многие-с; очень многие-с“. Чтоб еще более показать читателям образованность П*** пехотного полка, мы прибавим, что двое из офицеров были страшные игроки в банк и проигрывали мундир, фуражку, шинель, темляк и даже исподнее платье, что не везде и между кавалеристами можно сыскать»¹.

То, что в бытовой перспективе может рассматриваться как порок, в семиотической делается знаком социального ритуала. В николаевскую эпоху гомосексуализм был ритуальным пороком кавалергардов, так же как безудержное пьянство — у гусаров². Так, например, скандальная близость между Геккереном и Дантесом — роялистом-эмигрантом, красавцем без гроша за душой, собравшим в себе все пороки разбросанной по чужим землям старой аристократии³, изящным, всегда веселым, легкомысленным — была бы не-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 286.

² По интересному наблюдению Г. В. Вилинбахова, своеобразным перечнем ритуальных гвардейских пороков была песенка-дразнилка «Жура, жура-журавель».

³ Так, например, маркиз-аристократ, бежавший из Франции и нашедший прибежище в русском провинциальном дворянском доме, приучил к гомосексуальной любви Ви-гея, что сыграло в дальнейшем роковую роль в судьбе этого человека.

возможна в обстановке чинного и строгого к морали петербургского общества, если бы не вписывалась в ритуальный порок кавалергардов. В официальном Петербурге было принято делать вид, что этот «недостаток» просто не существует. Сравним слова Пушкина о том, что свет

...не карает заблуждений,
Но тайны требует для них (III, 205).

Неофициально же ритуализованные пороки воспринимались как знаки посвящения. В данном случае гомосексуализму придавал утонченность *fin de siecle*. Пряное дыхание «конца века» французские эмигранты привнесли в петербургские салоны задолго до того, как в русской критике прозвучало слово «декаданс».

Логика взрыва

Мы погружены в пространство языка. Мы даже в самых основных условных абстракциях не можем вырваться из этого пространства, которое нас просто обволакивает, но частью которого мы являемся и которое одновременно является нашей частью. И при этом наши отношения с языком далеки от идиллии: мы прилагаем гигантские усилия, чтобы вырваться за его пределы, именно ему мы приписываем ложь, отклонения от естественности, большую часть наших пороков и извращений. Попытки борьбы с языком так же древни, как и сам язык. История убеждает нас в их безнадежности, с одной стороны, и неисчерпаемости — с другой.

Одна из основ семиосферы — ее неоднородность. На временной оси соседствуют подсистемы с разной скоростью циклических движений. Так, если в наш период дамская мода в Европе имеет скорость оборота год¹, то фонологическая структура языка изменяется настолько медленно, что мы склонны воспринимать ее нашим бытовым сознанием как неизменную.

Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться. Семиотические системы проявляют, сталкиваясь в семиосфере, способность выживать и трансформироваться и, как Протей, становясь другими, оставаться собой, так что говорить о полном исчезновении чего-либо в этом пространстве следует с большой осторожностью.

Полностью стабильных, неизменяющихся семиотических структур, видимо, не существует вообще. Если допустить такую гипотезу, то придется признать и, хотя бы чисто теоретическую, конечность возможных их ком-

¹ Предел скорости, с одной стороны, задается древнейшим критерием — оборотом календарного цикла, а с другой, — достаточно динамичным — возможностями портняжной техники.

бинаций¹. Тогда иронический эпиграф Лермонтова: «Les poetes ressemblent aux ours, qui se nouissent en sucant leur patte»² — придется принимать буквально.

Однако необходимо подчеркнуть, что граница, отделяющая замкнутый мир семиозиса от внесемиотической реальности, проницаема. Она постоянно пересекается вторжениями из внесемиотической сферы, которые, врываясь, вносят с собой динамику, трансформируют само пространство, хотя одновременно сами трансформируются по его законам. Одновременно семиотическое пространство постоянно выбрасывает из себя целые пласты культуры. Они образуют слои отложений за пределами культуры и ждут своего часа, чтобы вновь ворваться в нее настолько забытыми, чтобы восприниматься как новые. Обмен с внесемиотической сферой образует неисчерпаемый резервуар динамики.

Это «вечное движение» не может быть исчерпано — оно не поддается законам энтропии, поскольку постоянно воссоздает свое разнообразие, питаемое незамкнутостью системы.

Однако источник разнообразия превратился бы в генератор хаоса, если бы не подключались противонаправленные структуры.

Существенное отличие современного структурного анализа от формализма и раннего этапа структурных исследований заключается в самом выделении объекта анализа. Краеугольным камнем названных выше школ было представление об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте. Текст был и константой, и началом, и концом исследования. Понятие текста, по существу, было априорным.

Современное семиотическое исследование также считает текст одним из основных исходных понятий, но сам текст мыслится не как некоторый стабильный объект, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции. Как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге — литература в целом. Дело здесь не в том, что в понятие текста вводится возможность расширения. Отличие имеет гораздо более принципиальный характер. В понятие текста вводится презумпция создателя и аудитории, причем эти последние могут не совпадать по своим объемам с реальным автором и реальной аудиторией.

Напомним не так давно вспыхнувший в отечественном литературоведении горячий, но совершенно неплодотворный спор о так называемых «канонических» редакциях текстов. Характерно, что сторонниками этой выхолощенной идеи были те московские литературоведы, которые более преуспевали в

¹ Пересечение различных замкнутых систем может быть одним из источников обогащения замкнутых систем. Фонологическая система принадлежит к наиболее стабильным. Однако щегольской диалект русского языка XVIII в. допускал заимствованные из французского носовые гласные. Пушкинская героиня ...русский Я как TV французский Произносить умела в нос... (VI, 46) Читается: «И русский [наш] как [эн] французский» («наш» — церковнославянское название буквы «н»).

² Поэты похожи на медведей, питающихся, обсасывая собственную лапу (фр.). См.: Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 2. С. 145.

административных, чем в научных сферах. Отрицательное же отношение она вызвала у опытного текстолога и ученого, всегда придерживавшегося здравых воззрений, Б. В. Томашевского¹.

Современная точка зрения опирается на представление о тексте как пересечении точек зрения создателя текста и аудитории. Третьим компонентом является наличие определенных структурных признаков, воспринимаемых как сигналы текста. Пересечение этих трех элементов создает оптимальные условия для восприятия объекта в качестве текста. Однако резкая выраженность некоторых из этих элементов может сопровождаться редукцией других.

Так, с позиции автора, текст может выступать как незаконченный, находящийся в динамическом состоянии, в то время как внешняя точка зрения (читателя, издателя, редактора) будет стремиться приписывать тексту законченность. На этой основе возникают многочисленные случаи конфликтов между автором и издателем. Лев Толстой отказывался рассматривать корректурные листы как законченные тексты, видя в них лишь этап непрерывного процесса. Текст для него фактически означал процесс. Пушкин начал перерабатывать поэму «Медный всадник» и, выполнив половину труда, цензурно вынужденного, но превратившегося в художественный процесс, бросил работу. Таким образом, важнейшее пушкинское произведение лишено так называемой последней авторской воли. Издатель, ориентированный на читателей, обязан идти на компромиссы, соединяя два разных этапа обработки. Исследовательская позиция дает нам текст, захваченный в момент становления. Окончательная авторская воля оказывается фикцией. Исследования М. О. Чудаковой вскрыли многоуровневый процесс работы Булгакова над романом «Мастер и Маргарита». Процесс этот также не получил окончательного завершения. И здесь перед нами конфликт исследовательской (авторской) и издательской (читательской) точек зрения.

Именно это, лежащее в самой основе вопроса, противоречие создает необходимость разных типов издания. Академическое издание отличается не просто авторитетностью готовивших его исследователей или пышностью оформления, а принципиальной ориентацией на писательское восприятие². Современное восприятие текста как элемента в художественном процессе подразумевает внутреннюю противоречивость исследовательской позиции.

Один из основных вопросов, которые ставит текст, может быть описан следующим образом. В ряде европейских языков имеется категория артиклей, разделяющая имена на погруженные в очерченный мир вещей, лично знакомых, интимных по отношению к говорящему, и предметов отвлеченного, общего мира, отраженного в национальном языке. Отсутствие в русском языке артиклей не означает отсутствия данной категории. Она только выражается другими средствами.

¹ См. об этом: *Эйхенбаум Б. М.* Текстологические работы Б. В. Томашевского // Томашевский Б. В. Писатель и книга. Очерк текстологии. 2-е изд. М., 1959. С. 3—22.

² Здесь существенно учитывать проблему «точки зрения». См. об этом: *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970; *он же.* История русского литературного языка (XI—XVII вв.). Munchen, 1987 (Sagner Slavistische Sammlung. Bd 12).

Можно утверждать, что мир ребенка раннего возраста, крайне ограниченный пространственной сферой личного опыта, заполнен единственными вещами. В языке это отражается господством собственных имен и тенденцией воспринимать всю лексику сквозь эту призму. Мы уже приводили пример с детским языком Владимира Соловьева¹. Стремление превратить мир в пространство собственных имен проявлялось здесь с особенной очевидностью. Сравним также эпический мотив наименования мира, присутствующий в многочисленных национальных эпосах и всегда выступающий в одной функции: превращение хаоса в космос.

Мир собственных имен с его интимностью (своеобразная лингвистическая параллель к идее материнского лона) и мир нарицательных имен, носитель идеи объективности, выступают как два регистра, единые в своей конфликтностиTM. Реальное говорение свободно переливается из одной сферы в другую, но эти последние не сливаются. Напротив, их контрастность только подчеркивается.

Принципиально новыми становятся отношения между этими языковыми механизмами, как только мы вступаем в пределы художественного текста. Особенно интересен в этом отношении роман. Он создает пространство «третьего лица». По лингвистической структуре оно задается как объективное, расположенное вне мира читателя и автора. Но одновременно это пространство переживается автором как нечто им создаваемое, то есть интимно окрашенное, а читателем воспринимается как личное. Третье лицо обогащается эмоциональным ореолом первого лица. Здесь даже речь идет не о возможности автора лирически переживать судьбу своего героя или читателя реагировать на тон и отступления в авторском повествовании. Самое объективное построение текста не противоречит субъективности его переживания читателем. Потенциально такая возможность заложена в языке.

Газетное известие о стихийной катастрофе на другом конце земного шара переживается нами иначе, чем такие же сообщения, касающиеся близких нам в географическом отношении районов, и, конечно, совсем иначе, если они непосредственно касаются нас и наших близких. Дело в том, что сообщение здесь перемещается из пространства нарицательных имен в мир собственных. А эмоциональное переживание известий из этого последнего мира принципиально интимно.

Художественный текст превращает эту тенденцию в один из важнейших структурных элементов. Он в принципе заставляет нас переживать любое пространство как пространство собственных имен. Мы колеблемся между субъективным, лично знакомым нам миром и его антитезой. В художественном мире «чужое» всегда «свое», но и одновременно «свое» всегда «чужое». Поэтому поэт может, создав пронизанное личными эмоциями произведение, пережить его как катарсис чувства, освобождение от трагедии. Так, Лермонтов говорил о своем «Демоне», что «...от него отделался — стихами!»². Однако художественное освобождение от самого себя может становиться не только концом одного, чреватого взрывом, противоречия, но и началом другого.

¹ См. наст. изд., с. 37.

² Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 4. С. 174.

Так, например, все художественное пространство Чарли Чаплина может рассматриваться как единое произведение. Чрезвычайная индивидуальность таланта артиста и непосредственная связь каждого фильма с некоторым единым заэкраным пространством вполне оправдывает такое восприятие.

Однако не менее обоснован и взгляд на наследие Чаплина как на путь, смену самостоятельных замкнутых в себе текстов. Ранние дебюты Чаплина на экране (такие фильмы, как «Зарабатывая на жизнь», 1914) строились на противоречии между традиционными в ту эпоху штампами кинематографа и цирковой техникой. Виртуозное владение жестом, языком пантомимы производило на экране эффект неожиданности и создавало совершенно новый для кино язык. Следующий этап продолжал завоевания первого, но вместе с тем основывался на принципиальном, непредсказуемом переходе к новой системе художественного языка. Фильмы «Бродяга», «Завербованный» (1915), «Собачья жизнь», «На плечо!» (1917—1918) переносили цирковую эксцентрику в обстановку, уводящую зрителя в мир совершенно другого жанра. Противоречия техники жеста и сюжетных коллизий (очень ярко в «На плечо!», где герой переносится в обстановку окопной жизни первой мировой войны) создают резкий переход в иную систему киноязыка. Переход этот не является простым логическим продолжением предыдущего. Складывается в дальнейшем ставший характерным для Чаплина путь постоянного и неожиданного для зрителя изменения киноязыка. Не случайно каждый переломный момент будет сопровождаться недоумением публики и созданием «нового» Чаплина.

В «Золотой лихорадке» раздвоение станет ведущим художественным принципом. Это будет закреплено соединением противоречия между щегольской верхней частью одежды и лохмотьями, в которые одет герой ниже пояса. Одновременно активную роль играют противоречия между одеждой и жестом. Пока герой — одетый в лохмотья бродяга-золотоискатель, его жесты обличают безукоризненного джентльмена. Но как только он становится миллионером и натягивает на себя роскошные одежды, он превращается в бродягу:

вульгарное почесывание разных частей тела, неуклюжие жесты — все выдает несоответствие одежды и роли. Здесь же появляется очень важный в последующих фильмах прием потери и обретения памяти в зависимости от того, какую роль исполняет в фильмах герой.

Вставной эпизод с танцующей куколкой, составленной из двух хлебцев, которую Чарли заставляет выполнять изысканные танцы и разнообразные движения, не имеет, казалось бы, прямого отношения к сюжету (он вставлен как забава, которой предается нищий герой, напрасно ожидая в гости кокетливую героиню). Однако на самом деле эпизод этот является ключом ко всему фильму. В нем перед зрителем предстает внутренний Чарли, воплощенное изящество и артистизм, оживляющий комическую, грубую и примитивную структуру. Весь эпизод — победа сущности над внешностью. Без него благополучная концовка фильма была бы примитивной данью киноусловности. Он придает концу фильма характер утопической надежды на возможность счастья.

С этого трамплина был возможен переход к совершенно не вытекающему с однозначной предсказуемостью из сложившегося киноязыка Чаплина этапу

серьезных, злободневных фильмов. Фильм «Великий диктатор» доводил внутреннее противоречие образа до предела — герой раздваивался на два антитетических персонажа, которые одновременно бросали друг на друга ответ. Смысл сатиры — снятие маски с показного величия. Это превращало клоунаду из технического приема организации языка в его содержание.

Два социально-философских фильма, «Огни большого города» и «Новые времена» (1931, 1935), созданные в эпоху Великого кризиса, завершили возникновение нового языка, построенного на противоречии между внешностью и сущностью. Язык кинокомедии получил философскую универсальность, потому что сделался средством воссоздания трагедии. Цикл фильмов 1947 — начала 1950-х гг. также натолкнулся на непонимание. Критика говорила об упадке Чаплина. Появление его без усов и характерной маски Шарло, без условной маскарадной одежды показалось отречением от великих завоеваний предшествующего периода. На самом деле такие фильмы, как «Огни рампы» (1952), «Король в Нью-Йорке» (1957) были новым взлетом.

Маска Шарло уже была настолько соединена с образом Чаплина, настолько входила в ожидание зрителей, что ее можно было отбросить. Более того, в «Огни рампы» Чаплин дерзко ввел автоцитату. В фильме старый актер, вынужденный зарабатывать на дешевых эстрадах, терпит полный провал. Это сам Чаплин, который появляется без маски. Выход обретается в том, что Чаплин и другой давно забытый киногений — Бестер Китон — появляются на сцене без грима и разыгрывают сами себя. Они превращают свой возраст, свои неудачи, провалы в сюжет и роль, разыгрывая перед публикой трагикомедию реального существования. То, что было языком, становится сюжетом, а противоречия между Чаплиным и Шарло позволяют трагически обновить старую драму «актер и человек». Маска оживает и живет самостоятельной жизнью, вытесняя человека, как андерсеновская Тень.

Взрыв может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость.

Проблема предсказуемости-непредсказуемости — коренная при решении такого существенного вопроса, как подлинное и мнимое искусство. Художественное творчество неизменно погружается в обширное пространство суррогатов. Последнее не следует понимать как однозначное осуждение. Суррогаты искусства вредны своей агрессивностью. Они имеют тенденцию обволакивать подлинное искусство и вытеснять его. Там, где вопрос сводится к коммерческой конкуренции, они всегда одерживают победу.

Однако, ограниченные своими пределами, они не только необходимы, но и полезны. Они выполняют широкую воспитательную роль и являются как бы первой ступенью на пути к овладению языком искусства. Уничтожение их невозможно и было бы столь же губительно, как и захват ими места подлинного искусства. Они могут выполнять те несвойственные искусству задачи, которые, однако, общество императивно ставит перед художником: просвещения, пропаганды, морального воспитания и т. д.

Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Таковы в фольклоре загадки,

а в искусстве новейшего времени это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством. Детективный сюжет внешне напоминает сюжеты романа или повести. Перед читателем разворачивается цепь событий, и он вовлекается в типичную для художественной прозы ситуацию — необходимость делать выбор, для того чтобы сюжет получил смысл.

В романе Честертона «Человек, который был четвергом» сталкиваются два поэта. Один из них — анархист, другой — сыщик. Дело усложняется тем, что оба они появляются в масках. Сыщик изображает недалекого джентльмена, маска анархиста более сложна: чтобы избежать подозрений, он разыгрывает из себя анархиста, то есть уже привычного для общества кровожадного фразера. Сущность обоих проявляется в их художественных вкусах. Анархист проклинает прозу железнодорожного движения, в котором последовательность станций предreshена. Поэзию он видит в неожиданности, а неожиданность приносит взрыв. На это сыщик возражает: «Всякий раз, когда поезд приходит к станции, я чувствую, что он прорвал засаду, победил в битве с хаосом. Вы брезгливо сетуете на то, что после Слоун-сквер непременно будет Виктория. О нет! Может случиться многое другое, и доехав до нее, я чувствую, что едва ушел от гибели. Когда кондуктор кричит: „Виктория!“, это не пустое слово. Для меня это крик герольда, возвещающего победу. Да это и впрямь виктория, победа адамовых сынов»¹. Пикантность здесь в том, что мы оказываемся в мире, где благополучие менее вероятно, чем убийство. Следовательно, отсутствие события несет большую информацию, чем его наличие.

Таким образом, Честертон как бы вводит нас в мир непредсказуемости и, следовательно, создает текст, подчиняющийся художественным законам. Однако на самом деле это не более чем гениально построенная мистификация. Подобно тому как любая задача имеет только одно правильное решение, а искусство аудитории состоит в том, чтобы это решение найти, честертоновский сюжет ведет нас к одной однозначной истине. Запутанные клубки сюжета призваны замаскировать этот путь, сделать его доступным лишь тому, кто владеет тайнами единственного решения.

Такая ситуация принципиально противоположна искусству, говорим ли мы о гениальных или посредственных его проявлениях.

В этом смысле интересен пример повести Эдгара По. Читателю как бы подсказывается представление о том, что страшная загадка, которую предлагает ему автор, подразумевает одно-единственное «правильное» решение, и композиция повести строится согласно устойчивой схеме: загадка, которую можно и нужно отгадать, погруженная в раму фантастических ужасов. Именно по такой схеме строятся современные повести Клайда Баркера. На самом деле художественная сила творчества Э. По состоит именно в том, что он ставит перед читателями загадки, которые нельзя решить. Это не проблемы современности, упакованные в фантастические сюжетные фантики, а сама неразрешимая фантастика. Э. По открывает перед читателями путь,

¹ Честертон Г. К. Избр. произведения: В 3 т. М., 1990. Т. 1. С. 152.

у которого нет конца, окно в непредсказуемый и лежащий по ту сторону логики и опыта мир. Его повести не подразумевают хитрой и однозначной «отгадки».

Художественный текст не имеет одного решения. Эта особенность хорошо обнаруживается некоторыми внешними признаками. Произведение искусства может использоваться бесконечное число раз. Нелепо сказать: я не пойду в зал Рембрандта, я уже видел его картины — или же: это стихотворение или симфонию я уже слышал. Но вполне естественно сказать: я эту задачу уже решил, я эту загадку уже разгадал. Тексты второго типа повторному употреблению не подлежат. Но мы читаем Честертон второй раз, потому что это не только детективная задача, но и художественная проза, в которой далеко не все сводится к сюжетной разгадке. Над ней возникает другой план — поэзия парадокса, а парадокс питается непредсказуемостью. Лучшие представители фантастики второй половины XX в. пытаются перенести нас в мир, который настолько чужд бытовому опыту, что топит тощие прогнозы технического прогресса в море непредсказуемости.

Итак, искусство расширяет пространство непредсказуемого — пространство информации — и одновременно создает условный мир, экспериментирующий с этим пространством и провозглашающий торжество над ним.

Момент непредсказуемости

Момент взрыва есть момент непредсказуемости. Непредсказуемость не следует понимать как безграничные и ничем не определенные возможности перехода из одного состояния в другое. Каждый момент взрыва имеет свой набор равновероятных возможностей перехода в следующее состояние, за пределами которого располагаются заведомо невозможные изменения. Последние мы исключаем из рассуждений. Всякий раз, когда мы говорим о непредсказуемости, мы имеем в виду определенный набор равновероятных возможностей, из которых реализуется только одна. При этом каждая структурная позиция представляет собой набор вариантов. До определенной точки они выступают как неразличимые синонимы. Но движение от места взрыва все более и более разводит их в смысловом пространстве. Наконец, наступает момент, когда они становятся носителями смысловой разницы. В результате общий набор смысловых различий все время обогащается за счет новых и новых смысловых оттенков. Этот процесс, однако, регулируется противоположным стремлением — ограничить дифференциацию, превращая культурные антонимы в синонимы.

В своем описании возможных вариантов будущего Ленского Пушкин, как уже указывалось выше, ставит читателя перед целым пучком потенциальных траекторий дальнейшего развития событий в тот момент, когда Онегин и Ленский сближаются, подымая пистолеты. Следует учитывать, что Ленский — студент немецкого университета — должен был стрелять очень

хорошо¹. В этот момент предсказать однозначно следующее состояние невозможно.

Там, где участники дуэли намерены не обменяться парой выстрелов для того, чтобы после этого помириться, выполнив ритуал чести, а довести дуэль до гибели противника, естественная тактика заключалась в том, чтобы не торопиться с первым выстрелом, особенно на ходу. Стрельба на ходу более чем вдвое понижала возможность поражения противника, особенно если дуэлянт имел определенные намерения, например попасть в ноги или в плечо, чтобы тяжело ранить противника, но не убивать его; или же попасть именно в голову или грудь, чтобы свалить его на месте. Поэтому опытный — то есть хладнокровный и расчетливый — бретер дает противнику выстрелить по себе с ходу. После чего приближается к барьеру и сам вызывает противника на барьер и может, по своему усмотрению, безошибочно решать его судьбу. Аналогичная ситуация — в дуэли Пушкина и Дантеса.

Такова была тактика Пушкина, который твердо решил убить или тяжело ранить Дантеса, ибо только так он мог разорвать опутавшую его сеть. После такого результата дуэли ему грозила ссылка в Михайловское (он не был военным и, следовательно, не мог быть разжалован в солдаты; ссылке в деревню могло предшествовать только церковное покаяние). Наталья Николаевна, естественно, должна была бы поехать с ним. Но это было именно то, чего так желал Пушкин! Дантес не оставил Пушкину другого выбора. Презирая своего противника (уродливый муж красивой женщины — фигура традиционно комическая), легкомысленный и светски развратный Дантес видел в дуэли еще одно развлекательное событие и, вероятно, не предполагал, что ему придется бросить столь приятную, веселую и связанную с быстрым продвижением по службе жизнь в Петербурге.

Пушкин, как и Ленский, не торопился с первым выстрелом. Однако если Онегин выстрелил первый и на более далеком расстоянии, потому что, очевидно, не испытывал стремления к кровавому исходу², то тактика Дантеса была иной: опытный бретер, он угадал тактику Пушкина и стрелял первым, для того чтобы предупредить выстрел противника, надеясь убить его пулей с ходу. Отметим при этом, что даже превосходный стрелок — а Дантес, видимо, был именно таким, — стреляя на ходу, под направленным на него дулом Пушкина, попал противнику не в грудь, а в живот, что не исключало возможности тяжелой, но не смертельной раны. Это в равной мере не устраивало обоих участников дуэли.

Эти рассуждения потребовались нам для того, чтобы, вслед за Пушкиным, подумать о том, какие потенциальные возможности были не реализованы в

¹ На это было указано Борисом Ивановым в книге «Даль свободного романа» (М., 1959), странной по общей идее и вызвавшей в свое время печатные критические замечания автора этих строк, но обнаруживающей в отдельных вопросах большое знание и заслуживающие внимание идеи. См. также в комментариях В. Набокова: Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov. Vol. 1—4. London, 1964.

² Точно так же первым выстрелил Пьер в «Войне и мире» и, без всякого кровавого намерения, тяжело и лишь по случайности не смертельно ранил Долохова.

тот момент, когда пуля Онегина еще находилась в стволе пистолета. Пушкин стремится к тому, чтобы трагический исход дуэли мы воспринимали на фоне нереализованных, но способных стать реализованными возможностей. Но как раз Онегин выстрелил —

Пробили Часы урочные... (VI, 130)

В романе смерть Ленского была предопределена замыслом поэта, в жизненной реальности предопределенного будущего в момент выстрела не существует — существует пучок равновероятных «будущих». Какое из них реализуется, заранее нельзя предсказать. Случайность есть вмешательство события из какой-либо иной системы. Например, нельзя исключить того, что Дантес (или же Онегин) могли в тот момент, когда их палец нажимал на спусковой крючок, поскользнуться на вытоптанном снегу, что вызвало бы легкое, может быть совсем незаметное дрожание руки. Пуля убийцы пролетела бы мимо. И тогда другая пуля из пистолета прекрасно стрелявшего Пушкина (или бывшего немецкого студента Ленского) оказалась бы убийственно меткой. Тогда бы Ленскому пришлось оплакивать любимого друга, а жизнь Пушкина пошла бы по другим, непредсказуемым путям.

Итак, момент взрыва создает непредсказуемую ситуацию¹. Далее происходит весьма любопытный процесс: совершившееся событие бросает ретроспективный отсвет. При этом характер произошедшего решительно трансформируется. Следует подчеркнуть, что взгляд из прошлого в будущее, с одной стороны, и из будущего в прошлое, с другой, решительно меняют наблюдаемый объект. Глядя из прошлого в будущее, мы видим настоящее как набор целого ряда равновероятных возможностей. Когда мы глядим в прошлое, реальное для нас обретает статус факта, и мы склонны видеть в нем нечто единственно возможное. Нереализованные возможности превращаются для нас в такие, какие фатально не могли быть реализованы. Они приобретают эфемерность. На этом основана, например, гегелевская философия.

Пастернак допустил ошибку в цитате, приписав Гегелю высказывание Ф. Шлегеля², но сама эта неточность в высшей степени показательна:

¹ Рассуждения типа: Пушкин был обречен, и если бы не пуля Дантеса, то какая-либо иная ситуация привела бы его к такой трагической гибели, и что, следовательно, данный пример нельзя рассматривать как случайность — покоятся на некорректной подмене явлений. Действительно, если рассматривать судьбу Пушкина в масштабе последних двух лет его жизни, то она оказывается вполне предсказуемой *в общих чертах* и не может считаться случайной. Но нельзя забывать, что при этом мы переменили масштаб и тем самым изменили рассматриваемый объект. В таком масштабе мы оцениваем гораздо более крупный ряд, в котором, действительно, событие будет восприниматься как предсказуемое. Но если мы рассматриваем отдельное событие — дуэль, то характер предсказуемого и непредсказуемого резко меняется. Можно сказать, что Пушкин в Петербурге 1830-х гг. — обречен. Но нельзя сказать, что в момент, когда он взял из рук секунданта пистолет, он был уже обречен. Одно и то же событие, в зависимости от того, в какой ряд оно включено, может менять степень предсказуемости.

² Факт этот впервые установлен Н. Пустыгиной.

Однажды Гегель ненароком
И, вероятно, наугад
Назвал историка пророком,
Предсказывающим назад¹.

Остроумное высказывание, которое привлекло внимание Пастернака, действительно очень глубоко отражает основы гегелевской концепции и гегелевского отношения к истории.

Ретроспективный взгляд позволяет историку рассматривать прошедшее как бы с двух точек зрения: находясь в будущем по отношению к описываемому событию, он видит перед собой всю цепь реально совершившихся действий; переносясь в прошлое умственным взглядом и глядя из прошлого в будущее, он уже знает результаты процесса. Однако эти результаты как бы еще не совершились и преподносятся читателю как предсказания. В ходе этого процесса случайность из истории полностью исчезает. Историка можно сравнить с театральным зрителем, который второй раз смотрит пьесу: с одной стороны, он знает, чем она кончится, и непредсказуемого в ее сюжете для него нет. Пьеса для него находится как бы в прошедшем времени, из которого он извлекает знание сюжета. Но, одновременно, как зритель, глядящий на сцену, он находится в настоящем времени и заново переживает чувство неизвестности, свое якобы «незнание» того, чем пьеса кончится. Эти взаимоисключающие переживания парадоксально сливаются в некое одновременное чувство.

Таким образом, произошедшее событие предстает в многослойном освещении: с одной стороны, с памятью о только что пережитом взрыве, с другой — оно приобретает черты неизбежного предназначения. С последним психологически связано стремление еще раз вернуться к произошедшему и подвергнуть его «исправлению» в собственной памяти или пересказе. В этом смысле следует остановиться на психологической основе писания мемуаров, а шире — и на психологическом обосновании исторических текстов.

Причины, побуждающие культуру воссоздавать свое собственное прошлое, сложны и многообразны. Мы сейчас остановимся лишь на одной из них, быть может менее привлекавшей до сих пор внимание. Речь идет здесь о психологической потребности переделать прошлое, внести в него исправления, причем пережить этот скорректированный процесс как истинную реальность. Таким образом, речь идет о трансформации памяти.

Известны многочисленные анекдотические рассказы о лгунах и фантазерах, морочивших голову своим слушателям. Если взглянуть на это с точки зрения культурно-психологической мотивации подобного поведения, то его можно истолковать как дублирование события и перевод его на язык памяти, но не с тем, однако, чтобы зафиксировать в ней реальность, а с целью воссоздания этой реальности в более приемлемом виде. Подобная тенденция неотделима от самого понятия памяти и, как правило, от того, что неправильно называют субъективным отбором фактов. Однако в отдельных случаях

¹ Пастернак Б. Собр. соч. Т. 1. С. 561. Приведенная цитата принадлежит ранней редакции (1924).

эта область памяти гипертрофируется. Примером этого могут быть известные мемуары декабриста Д. И. Завалишина.

Дмитрий Иринархович Завалишин прожил трагическую жизнь. Это был, бесспорно, талантливый человек, обладавший разнообразными познаниями, выделявшими его даже на фоне декабристов. Завалишин в 1819 г. блестяще окончил кадетский корпус, совершил кругосветное морское путешествие, рано привлек к себе внимание начальства блестящими дарованиями, в частности в математике. Он был сыном генерала, однако не имел ни достаточно прочных связей, ни богатства. Но образованность и талант открывали перед ним самые оптимистические перспективы успешного продвижения по лестнице чинов. Однако Завалишин обладал свойством, которое совершенно переменяло его судьбу. Он был лгуном, Пушкин однажды заметил, что «...склонность ко лжи не мешает искренности и прямоте» (XI, 273), по крайней мере в детстве. Завалишин в этом смысле оставался ребенком всю жизнь. Хотя жизнь его началась достаточно ярко, ему и этого было мало. По сравнению с полетом фантазии она была тусклой и неинтересной. Он украшал ее ложью.

Так, он направил Александру I письмо, в котором рисовал перед государем картину организации всемирного монархического заговора (Александр через Шишкова передал, что не находит этот проект удобным к осуществлению¹) и одновременно проектировал создание обширной колонии со столицей на западном берегу Северной Америки. Незадолго до восстания декабристов он получил какие-то сведения о существовании тайного общества и пытался в него вступить, но Рылеев не доверял ему и препятствовал его проникновению в круг декабристов. Был ли Завалишин принят в тайное общество или нет, остается спорным. По крайней мере, он в реальной жизни Северного общества участия не принял. Это не помешало ему вовлечь на свой риск несколько молодых людей в «свое» фантастическое общество, которое он представлял как мощную и крайне решительную организацию. Можно представить себе, с каким упоением он рисовал перед своими слушателями совершенно фантастические картины решительного и кровавого заговора.

Хвастовство не прошло безнаказанно. Вопреки своему практически совершенно незначительному участию в декабристском движении, Завалишин был приговорен как один из наиболее опасных заговорщиков по первому разряду — к пожизненному заключению. Фантастические проекты не покидали его и на каторге. В своих мемуарах он повествует то о расколе внутри ссыльных декабристов на демократов (во главе которых, конечно, стоит он сам) и аристократов, то о попытке бегства из Сибири через Китай на Тихий океан. Допустимо предположить, что среди ссыльных декабристов могли возникать разговоры такого рода, реализация которых, конечно, оставалась в области фантазии. Но в сознании Завалишина они превращаются в обдуманый, тщательно подготовленный и только случайно не совершившийся план.

Вершиной его фантазии являются написанные в конце жизни мемуары. Завалишин «вспоминает» не ту свою трагическую, полную неудач жизнь, которая была реальностью, а блестящую, состоявшую из одних успехов,

¹ См.: Записки декабриста Д. И. Завалишина. 1-е рус. изд. СПб., 1906. С. 86.

жизнь его воображения. Вся жизнь он окружен восторгом и признанием; его рассказы о детстве (например, эпизод с Бернадотом¹) живо напоминают рассказ генерала Иволгина в «Идиоте» Достоевского о его свидании с Наполеоном. Войдя в тайное общество, Завалишин, по его рассказам, немедленно сделался главой организации. Он «вспоминает» фантастические картины многочисленных бурных тайных заседаний, куда члены собирались только для того, чтобы «послушать Завалишина». Рылеев ему завидует. Рылеевская управа в Петербурге находится в жалком состоянии, между тем как он, Завалишин, сумел организовать крупные подпольные центры в городах провинции. Свою поездку в Симбирск накануне восстания он излагает как инспекционную командировку от тайного общества с целью проверить подготовку провинции к восстанию. Еще на подступах к Симбирску его встречают ликующие конспираторы, которые рапортуют ему о своей деятельности.

Одновременно мемуары Завалишина — ценнейший источник не только для изучения его психологии, но и для исследования политической истории декабризма. Надо только сделать коррективы, которые позволили бы вычислить реальность.

Исследование подобных памятников лжи интересно не только с психологической точки зрения. Карамзин когда-то, говоря о поэзии, писал:

Что есть поэт? искусный лжец:
Ему и слава и венец!² —

и в другом месте:

Ложь, Неправда, призрак истины! будь теперь моей
богинею...³

Формула «призрак истины» особенно важна: она прокладывает мост от лжи Завалишина к поэзии.

Выражение Карамзина «призрак истины» соединяет воедино понятия, казалось бы, противоположные. Во-первых, ложь соединяется с истиной, но, во-вторых, оказывается не ею, а ее призраком, то есть кажущимся удвоением. Уже эта неожиданная связь истины и лжи заставляет задуматься над двумя вопросами: является ли ложь только злом и если она выполняет какую-то существенную функцию помимо склонности людей обманывать друг друга, то какую?

Животные, охотясь или защищаясь, могут применять тактику обмана. Однако им чужда ложь, то есть немотивированная и бескорыстная неправда. Гоголь, создав образ Хлестакова, сотворил целую поэму лжи как чистого искусства, лжи, находящей удовольствие в себе самой и упивающейся своей собственной поэзией. Хлестаков может использовать корыстно результаты своей лжи (гораздо лучше это делает Осип), но лжет он не ради корыстолюбия. Лжет он оттого, что у него «легкость необыкновенная в мыслях»⁴. Его мысли

¹ Записки декабриста Д. И. Завалишина. С. 30—31.

² Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. (Библиотека поэта. Большая серия) / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л., 1966. С. 195.

³ Там же. С. 151.

⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 49.

обладают способностью отрываться от реальности и образовывать собственный, ничем не ограниченный и ничем не контролируемый, мир. Ложь дает Хлестакову некую степень свободы, возвышающей его над ничтожной реальностью мелкого петербургского чиновника. А то, что ложь оказывается неожиданно связанной со свободой, заставляет нас серьезно над ней задуматься.

В пушкинскую эпоху современники хранили память о великих лжецах как о мастерах особого искусства. В начале XIX в. знаменитым, вошедшим в легенды своего времени лжецом был князь Д. Цицианов. П. А. Вяземский вспоминал о нем: «Во время проливного дождя является он к приятелю. „Ты в карете?“ — спрашивают его. „Нет, я пришел пешком“. — „Да как же, ты вовсе не промок?“ — „О, — отвечает он, — я умею очень ловко пробираться между каплями дождя"». Цицианов рассказывал, «...что в деревне его одна крестьянка разрешилась от долгого бремени семилетним мальчиком, и первое слово его, в час рождения, было: „дай мне водки!"»¹. Вяземский видел в этом особую «поэзию» рассказа.

Пушкин внес в свой Table-talk образ вруна, которого он сравнивал с Фальстафом Шекспира (возможно, имелся в виду Б. Федоров): «Вот черта из домашней жизни моего почтенного друга. Четырехлетний сынок его, вылитый отец, маленький Фальстаф III, однажды в его отсутствии повторял про себя: „Какой папинька хлаблий! Как папиньку госудаль любит!" Мальчика подслушали и кликнули: „Кто тебе это сказывал, Володя?" — Папинька, отвечал Володя» (XII, 160—161).

В «Идиоте» Достоевский рисует необычную сцену. Враль и фантазер генерал Иволгин беспардонно сочиняет историю своей вымышленной близости с Наполеоном, историю, не только лишенную вероятности, но абсолютно невозможную. Князь Мышкин, собеседник Иволгина, понимая, что это ложь, и мучаясь в душе от стыда за своего собеседника и от сочувствия к нему, вместе с тем усматривает в его рассказе какую-то особую нереальную реальность.

«— Все это чрезвычайно интересно, — произнес князь ужасно тихо, — если это все так и было... то есть, я хочу сказать... — поспешил было он поправиться.

— О князь! — вскричал генерал, упоенный своим рассказом до того, что, может быть, уже не мог бы остановиться даже пред самою крайнею неосторожностью, — вы говорите: „Все это было!" Но было более, уверяю вас, что было гораздо более! Все это только факты мизерные, политические. Но повторяю же вам, я был свидетелем ночных слез и стонов этого великого человека; а этого уж никто не видел, кроме меня! Под конец, правда, он уже не плакал, слез не было, но только стонал иногда; но лицо его все более и более подергивалось как бы мраком. Точно вечность уже осеняла его мрачным крылом своим. Иногда, по ночам, мы проводили целые часы одни, молча, — мамелюк Рустан храпит, бывало, в соседней комнате; ужасно крепко спал этот человек. „Зато он верен мне и династии", — говорил про него

¹ Вяземский П. А. Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929. С 111, 223.

Наполеон. Однажды мне было страшно больно, и вдруг он заметил слезы на глазах моих; он посмотрел на меня с умилением: „Ты жалеешь меня! — вскричал он, — ты, дитя, да еще, может быть, пожалеет меня и другой ребенок, мой сын, le roi de Rome; остальные все, все меня ненавидят, а братья первые продадут меня в несчастье!“ Я зарыдал и бросился к нему; тут и он не выдержал; мы обнялись, и слезы наши смешались. „Напишите, напишите письмо к императрице Жозефине!“ — прорыдал я ему. Наполеон вздрогнул, подумал и сказал мне: „Ты напомнил мне о третьем сердце, которое меня любит; благодарю тебя, друг мой!“ Тут же сел и написал то письмо к Жозефине, с которым назавтра же был отправлен Констан.

— Вы сделали прекрасно, — сказал князь, — среди злых мыслей вы навели его на доброе чувство»¹.

Таким образом, ложь выступает не только как искажение истинной реальности, но и как вполне самостоятельная свободная сфера говорения. Это роднит ее с достаточно обширным пространством «говорения ради говорения», своего рода «чистым искусством». Нетрудно заметить, что говорение с целью информации занимает отнюдь не полное пространство нашей речи. Значительная часть его имеет самодостаточный характер. Над этим стоит задуматься.

Мне случалось наблюдать то, что довольно редко привлекает внимание естествоиспытателей, — сонное состояние животных. Однажды я заметил, что моя собака, которой за несколько дней до этого на прогулке пришлось довольно долго гнаться за зайцем (заяц благополучно убежал), во сне тонким сонным голосом воспроизводила тот тип лая, который испускает гончая в погоне за зайцем. При этом лапами она повторяла не жесты быстрого бега, но бесспорную их игровую имитацию. Можно было предположить, что она переживает повторение во сне пережитой ею наяву погони. Причем это было именно повторение, то есть некая имитация, включающая не только черты сходства, но и отличия.

В обществе устной культуры хранились и передавались из поколения в поколение огромные пласты информации, что опиралось и на изоощренную коллективную культуру, и на выделение индивидуальных «гениев» памяти. Письменность сделала значительную часть этой культуры излишней. Особенно это обнаружилось в эпистолярно-дневниковой культуре. Уже в сравнительно недавнее время прогресс устных форм коммуникации — телефон и радио — вызвал деградацию эпистолярной культуры. Точно так же динамика в распространении газет и радио упрощает и приводит к деградации целые области традиционной культуры.

Вытеснение культуры сновидений из области хранения информации с лихвой было компенсировано отделением слова от реальности. Говорение составило замкнутую на себя и вполне самостоятельную область. Возможность различных вариаций ирреального говорения отделила вульгарную ложь от гибкого механизма человеческого сознания.

¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 416—417.

Внутренние структуры и внешние влияния

Динамика культуры не может быть представлена ни как изолированный имманентный процесс, ни в качестве пассивной сферы внешних влияний. Обе эти тенденции реализуются во взаимном напряжении, от которого они не могут быть абстрагированы без искажения самой их сущности.

Пересечение с другими культурными структурами может осуществляться через разные формы. Так, «внешняя» культура, для того чтобы вторгнуться в наш мир, должна перестать быть для него «внешней». Она должна найти себе имя и место в языке той культуры, в которую врывается извне. Но для того, чтобы превратиться из «чужой» в «свою», эта внешняя культура должна, как мы видим, подвергнуться переименованию на языке «внутренней» культуры. Процесс переименования не проходит бесследно для того содержания, которое получает новое название.

Так, например, возникшая на развалинах античного мира феодальная структура широко использовала старые наименования. В частности, можно указать на такое название, как Священная Римская империя, или на стремление варварских королей называть себя императорами и присваивать себе символы римской императорской власти. Указать на то, что эта старая символика не отвечала новой политической реальности, значит сказать еще достаточно мало. Расхождение с реальностью никого не смущало, ибо в идеологической символике никто и не ищет реальности. То, что было наследием прошедшего, воспринималось как пророчество о будущем. Когда Пушкин, обращаясь к Наполеону, писал:

Давно ль орлы твои летали
Над обесславленной землей? (II, 213) —

он не просто воспроизводил условные символические трафареты, а излагал концепцию, «соединяющую обе полы времени» — империи Римскую и наполеоновскую. Слова «орлы твои» можно расценивать как парадную бутафорию, но нельзя зачеркнуть символически выраженной в них программы, знаков языка, с помощью которого эпоха осуществляла дешифровку своей реальности.

Принятие того или иного символического языка активно влияет на поведение людей и пути истории. Таким образом, широкий культурный контекст абсорбирует вторгающиеся извне элементы.

Но может происходить и противоположное: вторжение может быть настолько энергичным, что привносится не отдельный элемент текста, а целый язык, который может или полностью вытеснить язык, в который вторгается, или образовать с ним сложную иерархию (ср., например, отношения латинского и национальных языков в средневековой Европе).

Наконец, он может сыграть роль катализатора: не участвуя непосредственно в процессе, он может ускорить его динамику. Таково, например,

вторжение китайского искусства в структуру барокко. В этом последнем случае вторжение будет часто облекаться в форму моды, которая появляется, вмешивается в динамику основной культуры, чтобы потом бесследно исчезнуть. Такова, в сущности, функция моды: она предназначена быть метрономом и катализатором культурного развития¹.

Вторжение в сферу культуры извне, как было сказано, совершается через наименование. Внешние события, сколь бы активны они ни были во вне-культурной сфере (например, в областях физики, физиологии, в материальной сфере и т. д.), не влияют на сознание человека до тех пор, пока не делаются сами «человеческими», то есть не получают семиотической осмысленности.

Для мысли человека существует только то, что входит в какой-либо из его языков. Так, например, чисто физиологические процессы, такие, как сексуальное общение или воздействие алкоголя на организм, представляют собой физическую и физиологическую реальность. Но именно на их примере проявляется существенный закон: чем отдаленнее по своей природе та или иная область от сферы культуры, тем больше прикладывается усилий для того, чтобы ее в эту сферу ввести. Здесь можно было бы указать на обширность того пространства, которое отводится в культуре, даже в высшей ее области — поэзии, семиотике вина и любви. Поэзия превращает, например, употребление вина (а для ряда культур — наркотических средств) из физио-химического и физиологического факта в факт культуры. Явление это настолько универсальное и окружено таким пространством запретов и предписаний, поэтической и религиозной интерпретацией, так плотно входит в семиотическое пространство культуры, что человек не может воспринимать алкогольное воздействие в отрыве от его психо-культурного ареала.

Традиционное изучение представляет себе культуру как некое упорядоченное пространство. Реальная картина гораздо сложнее и беспорядочнее. Случайности отдельных человеческих судеб, переплетение исторических событий разных уровней населяют мир культуры непредсказуемыми столкновениями. Стройная картина, которая рисуется исследователю отдельного жанра или отдельной замкнутой исторической системы, — иллюзия. Это теоретическая модель, которая если и реализуется, то только как среднее между разными нереализациями, а чаще всего она не реализуется вообще.

«Чистых» исторических процессов, которые бы представляли собой осуществление исследовательских схем, мы не встречаем. Более того, именно эта беспорядочность, непредсказуемость, «размазанность» истории, столь огорчающая исследователя, представляет ценность истории как таковой. Именно она наполняет историю непредсказуемостью, наборами вероятных случайностей, то есть информацией. Именно она превращает историческую науку из царства школьной скуки в мир художественного разнообразия.

В определенном смысле можно себе представить культуру как структуру, которая погружена во внешний для нее мир, втягивает этот мир в себя и выбрасывает его переработанным (организованным) согласно структуре свое-

¹ См. подробнее об этом главу «Перевернутый образ».

го языка. Однако этот внешний мир, на который культура глядит как на хаос, на самом деле тоже организован. Организация его совершается соответственно правилам какого-то неизвестного данной культуре языка. В момент, когда тексты этого внешнего языка оказываются втянутыми в пространство культуры, происходит взрыв.

С этой точки зрения взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков: усваивающего и усвояемого. Возникает взрывное пространство — пучок непредсказуемых возможностей. Выбрасываемые им частицы первоначально движутся по столь близким траекториям, что их можно описывать как синонимические пути одного и того же языка. В области художественного творчества они еще осознаются как одно и то же явление, окрашенное лишь незначительными вариантами. Но в дальнейшем движение по разнообразным радиусам разносит их все дальше друг от друга, варианты *одного* превращаются в наборы *разного*. Так, разнообразные герои творчества Лермонтова генетически восходят к одной общей точке взрыва, но в дальнейшем превращаются не только в различные, но и контрастные друг другу образы.

В этом смысле можно сказать, что взрыв не образует синонимов, хотя внешний наблюдатель склоняется именно к тому, чтобы объединить различные траектории в синонимические пучки. Так, например, иностранный читатель русской литературы XIX в. склонен создавать себе условные обобщения типа: «русский писатель данной эпохи». Все, что входит в этот очерченный круг, будет рассматриваться с подобной точки зрения как синонимия.

Однако с внутренней для данной культуры точки зрения, *творчество ни одного из писателей не может считаться синонимом творчества другого* (по крайней мере, если речь идет об оригинальном творчестве). Каждое из них — отдельный индивидуальный и неповторимый путь. Это не отменяет включенности их в некоторые обобщающие категории. Пушкинский Ленский с определенной точки зрения может рассматриваться как «представитель» какой-либо обобщенной классификации, но Пушкин имел право писать в связи с его гибелью:

...для нас

Погиб животворящий глас... (VI, 133)

Здесь происходит переключение из категории нарицательных имен в собственные¹.

Для внешнего данной культуре наблюдателя писатели — как для полководца его солдаты — отмечаются нарицательными именами, но для ближних, семьи они принадлежат к категории собственных имен и множественного числа не имеют. В этом, между прочим, коренное различие между двумя способами восприятия культуры. Те, кто стоят на авторской точке зрения, рассматривают и людей культуры, и их художественные произведения в категории собственных имен. Однако та традиция изучения культуры, которая ярко проявилась, например, в гегельянской школе и завоевала себе прочное

¹ См. подробнее об этом главу «Мир собственных имен».

место в критике и в преподавании словесности, принципиально превращает собственные имена в нарицательные. Писатель делается «продуктом», а его герой — «представителем». Такая трансформация неоднократно подвергалась критике и насмешкам, однако не следует забывать, что мы не имеем другого механизма познания, кроме превращения «своего» в «чужое», а субъекта познания — в его объект.

Ни мир собственных, ни мир нарицательных имен не могут в своей изолированности охватить реальную действительность. Она нам дается в их диалогическом отношении, и в этом еще один аспект необходимости искусства.

Мир нарицательных имен тяготеет к процессам постепенного развития, что неразрывно связано с взаимозаменяемостью его элементов. Пространство собственных имен — пространство взрыва. Не случайно исторически взрывные эпохи выбрасывают на поверхность «великих людей», то есть актуализируют мир собственных имен. История исчезновения собственных имен из тех областей, где они, казалось бы, не могли быть ничем заменены, могла бы составить специальную тему исследования.

Связь между миром собственных имен и взрывными процессами подтверждается еще следующим соображением. История языка и история литературного языка могут рассматриваться как дисциплины одного порядка. Они и включаются обыкновенно как части в общую науку — историческую лингвистику. Между тем нельзя не заметить существенной разницы между ними: история языка изучает анонимные процессы, одновременно процессы эти характеризуются постепенностью. Идея Н. Я. Марра о взрывах в языковых процессах подверглась в пятидесятые годы вполне обоснованной критике. История языка тяготеет к анонимности и постепенности.

Между тем история литературного языка характеризуется неразрывной связью с отдельными писательскими индивидуальностями и взрывным характером процесса. Отсюда — отличия между этими двумя родственными дисциплинами в тяготении одной к предсказуемости и другой к непредсказуемости. И еще более важно другое: развитие языка не предполагает элемента самопознания как необходимого фактора. Самопознание в формах создания грамматики и элементов метаописания вторгается в язык извне, из области общей культуры. Между тем сфера литературного языка опирается на фундамент самопознания и представляет собой вмешательство индивидуального творческого начала. В этом смысле взрывной характер области литературного языка представляется вполне естественным. Можно вспомнить, что новаторские опыты Юрия Сергеевича Сорокина, который еще в конце сороковых годов принципиально поставил вопрос об изучении и преподавании литературного языка в связи с индивидуальным творчеством писателя, были восприняты некоторыми традиционными лингвистами как покушение на основы истории языка. Последней приписывалась анонимность как неотторжимое качество.

Таким образом, динамическое развитие культуры сопровождается тем, что внешний и внутренний процесс постоянно обмениваются местами. То же самое можно сказать о процессах постепенных и взрывных.

Две формы динамики

Соотношение различных форм динамики определяет специфику двух основных типов процессов. Мы обозначали разницу между ними как противопоставление взрыва и постепенного развития. Следует, однако, еще раз предостеречь от буквального — в основах своих продиктованного бытовым опытом — понимания этих понятий. В частности, понятие взрыва лишь в отдельных случаях связывается с бытовым содержанием этого слова. Так, например, повторные циркульные движения (типа календарных), несмотря на все связанные с ними изменения, взрывными считаться не могут. Важно здесь другое — то, что в результате развития, которое может протекать в самых бурных формах, система возвращается к исходной точке. Таким образом, пульсирующее развитие не может считаться взрывным, даже если включает в себя отдельные бурно протекающие этапы.

История литературоведения 1920—30-х гг. знает две концепции романтизма. Автор одной из них, В. М. Жирмунский, предложил модель истории литературы, которая представляла собой цепь постоянных замен двух основополагающих типов искусства. Жирмунский писал: «Мы обозначим их условно как искусство классическое и романтическое... Мы, — отмечал автор, — говорим сейчас не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества». Далее В. М. Жирмунский поясняет подобную позицию: «Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. <...> Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится, прежде всего, рассказать нам о себе, „раскрыть свою душу“. Он исповедуется и приобщает нас эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. <...> Поэмы Гомера, трагедии Шекспира и Расина (в этом смысле — одинаково „классические“), комедии Плавта и Мольера, „Полтава“ Пушкина и его „Каменный гость“, „Вильгельм Мейстер“ и „Герман и Доротея“ Гёте не заключают в себе для читателя никакого понуждения выйти за грани совершенного и в себе законченного произведения искусства и искать за ним живую, человеческую личность поэта, его „душевную“ биографию. Поэмы Байрона и Альфреда де Мюссе, „Новая Элоиза“ Руссо и „Фауст“ молодого Гёте, лирика Фета и Александра Блока и его драматические произведения („Незнакомка“, „Роза и Крест“) как будто приобщают нас к реальному душевному миру, лежащему по ту сторону строгих границ искусства»¹.

Таким образом, антитеза «классицизм — романтизм» включает в себя не только противопоставление двух стилей, но и принципиально различное решение вопроса «искусство и жизнь». Для нас важно подчеркнуть, что

¹ Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы: Статьи 1916—1926. Л., 1928. с. 175—177. Ср. новейшее издание: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. Здесь и далее цитируем по первому изданию.

эти два типа модели культуры, по мнению Жирмунского, составляют универсальную константу, независимо от того, сменяют ли они друг друга или хронологически сосуществуют. Важно и другое: они мыслятся как постоянно присутствующие типы культуры, не включенные в историческую динамику.

В отличие от Жирмунского, Г. А. Гуковский исходил из стадийной концепции развития литературы. С его точки зрения¹, литературное движение представляет собой временную последовательность сменяющих друг друга типологических этапов. Таким образом, своеобразие текста создается на пересечении типологии и хронологии и неотделимо от исторического подхода.

Не будем касаться исторической критики каждой из этих концепций. В свое время они сыграли положительную роль в развитии теории литературы. Для нас сейчас существенно обратить внимание на различие в основах их методологий. В. М. Жирмунский изучает литературу как смену состояний, полностью свободную от взрывов, Г. А. Гуковский — как цепь взрывов. Интересно, что, как ни старается Гуковский замаскировать это, переход от одного этапа к другому совершается у него «вдруг», неким решительным переломом.

Другой пример также любопытен. Известно, что концепция качественных переломов в развитии языка, выдвинутая Н. Я. Марром и почерпнутая из гегелевских законов диалектики, резко разошлась с реальностью языкового развития, имеющего, как правило, постепенный характер. Это обстоятельство было подчеркнуто в нападках на марризм (Сталин, Виноградов). Тем более примечательно, что там, где идеи Марра возвращались на свою родину — в область культуры, фольклора и литературы, — они начинали выглядеть совсем не так абсурдно.

Стадийная теория развития культуры, которой мы коснулись в связи с Гуковским, разделялась и Жирмунским. Вопросам стадийности в развитии культуры было посвящено специальное заседание литературных кафедр ЛГУ в 1949 г. Здесь основные доклады сделали Жирмунский и Гуковский. Заседание это подверглось в дальнейшем ненаучной критике, причем на докладчиков был обрушен шквал политических обвинений, и научное обсуждение проблемы не состоялось.

Внимание к взрывному характеру процессов в культуре, фольклоре и литературе привлекла О. М. Фрейденберг. Работы «марристов», посвященные проблемам культурных процессов, не только не имели того произвольного характера, которым отмечены поздние лингвистические работы Марра, но и сохранили научный интерес до нашего времени. Такова, например, работа Фрейденберг «Терсит», содержащая научный анализ функции шута в фольклоре и литературе на протяжении веков. В полемике с формалистами Фрейденберг сосредоточивает свое внимание на невозможности отделить текст от мифа, а последний — от бытового поведения: «...это есть не просто литературный прием и литературная топика, а сколок социальной идеологии: ведь

¹ См.: *Гуковский Г. А.* Очерки по истории русского реализма. Ч. 1 (Пушкин и русские романтики). Саратов, 1946. С. 6—10 и далее.

именно в жизни (придворной — особенно) шут имел терситовскую наружность; человек, родившийся с горбом и с определенными чертами уродства, шел в шуты, — следовательно, литературный взгляд был только смежен с бытовым взглядом. И тот и другой вызывались общей семантикой „шута“, который представлял собою одну из метафор смерти, как „царь“ — одну из метафор жизни...» В дальнейшем Фрейденберг рассматривает движение образа шута через жанровые этапы: «Позднее, в следующей стадии, инвектива становится обрядовым действием, в частности военным обрядом, и функции шута исполняет царь; чтоб поднять дух вождя или войска, он публично произносит поименную брань — и тогда обновляется воинственный дух». Свой вывод Фрейденберг формулирует так: «Палеонтологическая семантика оформляется в виде схематической структуры сюжета; структура сюжета создает содержание, чуждое этой структуре; и одно состояние переходит в противоположное»¹.

История богата парадоксами, и противоположности часто тяготеют друг к другу. В этом смысле представляет интересную задачу, не чуждую исторической иронии, проследить, как глубинные движения мысли О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина тяготеют к сближению, пробиваясь сквозь полярное противостояние терминологий, взглядов и личностей авторов.

Сказанное касается далеких этапов научного развития. Тем более интересно отметить их сохраняющуюся плодотворность и указать на глубокие корни современных научных идей.

Как ни странно, механизмы постепенных процессов изучались гораздо меньше. Казалось, что здесь отсутствует сама проблема, — достаточно просто указать на замедленное развитие, постепенность или даже отсутствие динамики в тех или иных явлениях. Между тем постепенные процессы составляют исключительно важный аспект исторического движения. Прежде всего, следует отказаться от представления об их стабильности.

Особенно интересны те движения, которые даже нельзя определить как процессы, ибо в них исходная и конечная точки цикла совпадают. Однако между этими опорными пунктами могут происходить сложные движения. Примером этого являются, в частности, календарные циклы. Последние, бесспорно, — источники идеи циклических перемен линейного развития в сознании человека. Однако сами календарные процессы — лишь одно из наиболее заметных для человека проявлений пульсирующей цикличности, пронизывающей и космические, и элементарные уровни. Значение медленных и пульсирующих процессов в общей структуре человеческого бытия не уступает роли взрывных. Следует добавить, что в исторической реальности все эти типы процессов переплетаются и действуют друг на друга, то ускоряя, то замедляя общее движение.

¹ Фрейденберг О. М. Терсит. Яфетический сборник (Recueil Japhetique). Л., 1930. Т. VI. С. 233, 241, 253.

Сон — семиотическое окно

В истории сознания поворотной точкой был момент возникновения временного промежутка (паузы) между импульсом и реакцией на него. Исходная биологическая схема строится следующим образом: «раздражение — реакция». При этом пространство между этими элементами в идеальном смысле мгновенно, то есть определено физиологическим временем, необходимым для осуществления непосредственной реакции. Такая схема характеризует все живое и сохраняет свою власть и над человеком. На ней основана вся сфера импульсов, мгновенных реакций. С одной стороны, они связываются с непосредственными поступками, с другой — с областью мгновенных реакций, с теми из них, для которых знаковое общение оказывается слишком замедленным.

Принципиально новый этап наступает с возникновением временного разрыва между получением информации и реакцией на нее. Такое состояние, прежде всего, требует развития и усовершенствования памяти. Другим важнейшим результатом является превращение реакции из непосредственного действия в знак. Реакция на информацию становится самостоятельной, способной накапливаться структурой со все более усложняющимся и саморазвивающимся механизмом.

На этом этапе реакция, потеряв непосредственную импульсивность, еще не делается относительно свободной и, следовательно, потенциально управляемой. Механизм ее по-прежнему обусловлен физиологическими импульсами, лежащими вне осознанной воли говорящего, но он уже достаточно самостоятелен. Выразителем этого этапа делается, в первую очередь, сон.

Можно предположить, что в психологическом состоянии, при котором мысли и поступки были нераздельны, сонные видения составляли сферу, в которой невозможно было их расчленение и самостоятельное, изолированное переживание. Речь и жест, шире — вся сфера языка с ее возможностями подключили гораздо более мощные механизмы и заглушили потенциальную способность сна сделаться развитой сферой самодовлеющего сознания. Однако область эта сдала свои позиции не без сопротивления.

Совершенно очевидно, что архаический человек обладал гораздо большей культурой сна, то есть, вероятно, видел сны и запоминал их гораздо более связанными. Нельзя забывать и того, что шаманская культура, бесспорно, обладала техникой управления снами, не говоря уже о системах их связных пересказов и интерпретаций. Пересказ в культуре сна, как показал П. Флоренский, играет огромную роль, потому что он доорганизовывает систему сновидений, в частности придавая им временную линейную композицию¹.

¹ В дальнейшем эта мысль была существенно откорректирована Б. А. Успенским в статье «История и семиотика» (см.: *Успенский Б. А.* История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 831. 1988. С. 71—72 (Труды по знаковым системам. [Т.] 22).

Развитие говорения оттеснило эту область на второй план культуры и вызвало ее примитивизацию. Прогресс и динамика в тех или иных областях мышления неизбежно вызывают регресс в сферах, которым пришлось уступить свое ведущее место. Так, развитие письменности, бесспорно, вызвало деградацию устной культуры. Отпала необходимость в развитой мнемонике, занимавшей прежде исключительно высокое место (в частности, таких мнемонических приемов, как пение и поэзия).

Не будем касаться достаточно сложной и запутанной проблемы фрейдистской концепции сна. Остановимся лишь на параллели этой методики с древнейшими, восходящими к эпохе прекультуры, истолкованиями сновидений.

Вступая в мир снов, архаический, еще не имеющий письменности человек оказывался перед пространством, подобным реальному и одновременно реальностью не являвшимся. Ему естественно было предположить, что этот мир имел значение, но значение его было неизвестно. Это были знаки неизвестно чего, то есть знаки в чистом виде. Значение их было неопределенным, и его предстояло установить. Следовательно, в начале лежал семиотический эксперимент. Видимо, в этом же смысле следует понимать библейское утверждение, что *в начале было Слово*. Слово предшествовало своему значению, то есть человек знал, что *это есть Слово*, что оно *имеет значение*, но не знал, какое. Он как бы говорил на непонятном ему языке.

Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах, сон отождествляется с *чужим* пророческим голосом, то есть представляет обращение *Его* ко *мне*. На ранней стадии, можно предположить, происходило нечто, напоминающее наше переживание кинематографа, — первое и третье лицо сливались, а не различались. «Я» и «он» были взаимно тождественны. На следующем этапе возникала проблема диалога. Подобную последовательность мы наблюдаем и в детском овладении языком. Это свойство сна как чистой формы позволяло ему быть пространством, готовым для заполнения: истолковывающий сны шаман столь же «научен», как и искушенный фрейдист. Сон — это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка.

Основная особенность этого языка — в его огромной неопределенности. Это делает его неудобным для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособленным к изобретению новой информации. Сон воспринимался как сообщение от таинственного *другого*, хотя на самом деле это информационно свободный «текст ради текста». Подобно тому как искусство осознает себя, завоевав право быть свободным от смысла и любых внешних задач («ангажирование» появляется позже, когда культура осознает, что ей есть кого «ангажировать»), возможность быть осмысленным предшествует понятию правильной осмысленности. Однако потребность коллективно понятой передачи информации резко доминировала над стремлением расширять границы языкового изобретательства. Этой конкуренции язык сна выдержать не смог.

В движении языков культура систематически создает периоды торжества упрощенных, но адекватно понимаемых языков над языками богатыми, но

индивидуально понимаемыми. Так, в конце XX в. мы делаемся свидетелями отступления языков искусства (особенно поэзии и кино) перед натиском языков, обслуживающих технический прогресс. В Европе первой половины нашего века расстановка сил была прямо противоположной. Конечно, всякая «победа» в культуре — лишь смещение акцента в диалоге.

Произошло смещение функций: сон, именно в силу тех качеств, которые делали его неудобным для практико-коммуникационного функционирования, естественно переходил в область общений с божествами, гаданий и предсказаний. Вступление поэзии в сакральную сферу знаменовало начало вытеснения монополии сна и здесь, хотя связь поэтического вдохновения и мистического сновидения — универсальное явление для многих культур. Сон был вытеснен на периферию сакрального пространства.

Сон-предсказание — окно в таинственное будущее — сменяется представлением о сне как пути внутрь самого себя. Чтобы изменилась функция сна, надо было переменить место таинственного пространства. Из внешнего оно стало внутренним. Наше сопоставление фрейдиста и шамана не несет в себе ни грана пейоративности. Оно является указанием на способность в разные культурные моменты магии как науки предсказания и медицины как средства спасения выполнять одинаковые функции — становиться предметом веры. Но вера обладает огромной властью над человеком и действительно может творить чудеса. Если больной верит, то средство помогает ему.

Эмиль Золя в романе «Доктор Паскаль» рассказал, как врач изобрел универсальное лекарство, чудесно помогавшее всем больным. И пациенты, и врач были охвачены энтузиазмом и свято верили в чудесную способность лекарства. Однажды доктор Паскаль по ошибке ввел больному дистиллированную воду. Эффект был столь же целительным, как и от лекарства. Больные настолько верили в уколы, что выздоравливали от дистиллированной воды. Вера — не «опиум для народа», а мощное средство самоорганизации. Вера в таинственный смысл снов основана на вере в смысл сообщения как такового. Можно сказать, что сон — отец семиотических процессов.

Сновидение отличается полилингвильностью: оно погружает нас не в зрительные, словесные, музыкальные и прочие пространства, а в их слитность, аналогичную реальной. Это «нереальная реальность». Перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности. В дальнейшем этот путь перейдет к искусству. При шаге от сновидения к языковому общению с богами совершенно естественным оказался переход богов на язык загадок и таинственных изречений с высокой степенью неопределенности.

В свете сказанного новое освещение получает привлекавший внимание академика А. Н. Веселовского «первобытный синкретизм». Это не разыгры-вание «в лицах» некоторых текстов, а воспроизведение события на другом, но предельно близком ему языке. То коренное членение пространства жизни/смерти, которое мы сейчас переживаем как антитезу практической реальности, с одной стороны, и многоголосое пространство, куда входят все разнообразные системы моделирования, с другой, на раннеархаическом этапе сводилось к языковой бинарности: практический язык — сон.

Конечно, такая картина представляет грубую схему, в реальной сфере осуществляющуюся в виде сложного и противоречивого семиотического клубка, плавающего в семиотическом пространстве.

Как мы уже отмечали, сон является сообщением со скрытым образом источника, и это нулевое пространство может заполняться различными носителями сообщения, в зависимости от типа истолковывающей культуры. Преступный брат в «Разбойниках» Шиллера повторял гельвецианскую формулу: «сны от желудка», сам Шиллер считал, что сон — это голос подавленной совести человека, скрытый внутренний судья. Древние римляне видели в снах предсказания богов, а современные фрейдисты — голос подавленной сексуальности. Если обобщить все эти истолкования, подведя их под некую общую формулу, то мы получим представление о скрытой в таинственных глубинах, но мощной власти, управляющей человеком. Причем власть эта говорит с человеком на языке, понимание которого принципиально требует присутствия переводчика.

Сну необходим истолкователь — будет ли это современный психолог или языческий жрец. У сна есть еще одна особенность — он индивидуален, проникнуть в чужой сон нельзя. Следовательно, это принципиальный «язык для одного человека». С этим же связана предельная затрудненность коммуникации на этом языке: пересказать сон так же трудно, как, скажем, пересказать словами музыкальное произведение. Эта непересказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность.

Таким образом, сон обставлен многочисленными ограничениями, делающими его чрезвычайно хрупким и многозначным средством хранения сведений. Но именно эти «недостатки» позволяют приписывать сну особую и весьма существенную культурную функцию: быть резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами. Это делает сон идеальным *ich-Erzählung*'ом, способным заполняться разнообразным как мистическим, так и эстетическим истолкованием.

«Я» и «Я»

Руссо в начале «Исповеди» писал: «Я один¹. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете»². От «Эмиля» до «Исповеди» Руссо проделал большой путь. «Я» в «Эмиле» — местоимение и относится к тому, кто выражает сущность говорения в первом лице. В «Эмиле» речь идет о сущности человека как такового. Поэтому повествователь — воплощение природного разума, а воспитанник — Природа, обретающая сама себя.

¹ В оригинале: «Moi seul» (*Rousseau J.-J. Oeuvres complètes / Ed. Musset-Pathay. Vol. 27. Paris, 1824. P. 3.*)

² Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. Т. 3. С. 9—10.

В «Исповеди» «Я» — это собственное имя, то, что не имеет множественного числа и не может быть отчуждено от одной единственной и незаменимой человеческой личности. Не случаен эпитафия: «Intus et in cute» — «В коже и ободранный»¹ (цитата из древнеримского поэта Авла Персия Флакка). Руссо проделал путь от местоимения «я» — к имени собственному. Это один из основных полюсов человеческой мысли.

Традиция внушила нам мысль о том, что ход человеческого сознания направлен от индивидуального (единичного) к всеобщему. Если понимать под индивидуальным способность увеличивать число различий, находить в одном и том же разное, то это, конечно, одно из основных завоеваний культурного прогресса. Надо только отметить, что способность видеть в одном разное и в различии одно — две неотделимые друг от друга стороны единого процесса сознания. Неразличение разного не подчеркивает, а уничтожает сходство, ибо вообще ликвидирует сопоставление.

Структура «Я» — один из основных показателей культуры. «Я» как местоимение гораздо проще по своей структуре, чем «Я» как имя собственное. Последнее не представляет собой твердо очерченного языкового знака.

Разные языки используют различные грамматические средства для того, чтобы выразить различие между словом, обозначающим любую вещь, и именно данной вещью. В русском языке это можно было бы выразить, употребляя во втором случае заглавные буквы: столик — это любой столик (адекватным образом в немецком языке употребляется неопределенный артикль «ein»), Столик с большой буквы — это мой столик, лично знакомый, единственный, это Столик, который имеет признаки, отсутствующие в «столиках вообще». Например, на нем может быть чернильное пятно. Чернильное пятно не может быть признаком столика вообще, но оно же может быть неотделимой приметой данного столика. Фонвизин в «Недоросле» воспроизводит следующую сцену:

Правдин. Дверь, например, какое имя: существительное или прилагательное?

Митрофан. Дверь, котора дверь?

Правдин. Котора дверь! Вот эта.

Митрофан. Эта? Прилагательна.

Правдин. Почему же?

Митрофан. Потому что она приложена к своему месту. Вон у чулана шеста неделя дверь стоит еще не навешена: так та покамест существительна. **Стародум.** Так поэтому у тебя слово дурак прилагательное, потому что оно прилагается к глупому человеку?

Митрофан. И ведомо².

¹ Часть стиха 30-го из сатиры III:

Ego te intus et in cute novi —

(«А тебя и без кожи и в коже я знаю»; лат. Пер. Ф. А. Петровского).

² Фонвизин Д. И. Собр. соч. Т. 1. С. 162.

Рационалистическое сознание Фонвизина преподносит нам абстрактное мышление как истинное, а конкретное — как проявление глупости.

Возможна, однако, и иная точка зрения. Мы уже отметили, что для Руссо в «Исповеди» носителем истины является именно такое «Я», от которого нельзя образовать множественного числа. Выше был приведен пример использования собственных имен Вл. Соловьевым — ребенком¹. Для рационалиста конкретный мир — лишь пример для иллюстрации общих правил. Обычно по такой схеме строится соотношение текста и морали в басне. Мораль представляет собой однозначное логическое истолкование смысла. Характерно, что Крылов, преодолевая жанровый рационализм басни, создал значительно более сложную систему отношений между «текстом» и «моралью». Мораль у него делается не выражением абстрактной истины, а голосом народного толка, здравого смысла.

Дерзкая выходка Руссо, декларировавшего высший смысл «нетипичной истины», и ценность Жан-Жака — отдельной уникальной личности — проложили дорогу воссозданию образа человека в романе и портрете последующей эпохи. Эти жанры не аллегоричны (в этом смысле показательны «Салоны» Дидро, настойчиво изгоняющие аллегоризм и утверждающие портретность образа человека в живописи). Они утверждают новый тип художественного сознания: герой одновременно является и неповторимо-единственным и вместе с тем каким-то образом связанным с читателем и зрителем чертами подобия. Рукотворное ведет себя как живое. С этим связана обширная цепь мифологических сюжетов, восходящих по крайней мере к античности, об оживлении рукотворного произведения искусства.

Характерно, что рационалистическое сознание, особенно распространенное в школьной практике, устойчиво стремится истолковать художественный текст однопланово. От того, что темы сочинений былых времен: «Онегин — типичный представитель дворянского общества» — сменились такими, как «Татьяна, русская душой», общая тенденция «выпрямлять противоречия» и сводить многообразие к однозначности не изменилась. Неоднократно приходилось слышать, что, например, усложнение образа Татьяны противоречием, которое вносят в него строки:

Она по-русски плохо знала
<...>
И выражалась с трудом
На языке своем родном... (VI, 63) —

снижает «воспитательное» значение образа.

Было бы, однако, слишком просто приписать вину школьной практике и свалить все на учителей. Речь должна идти о свойственном искусству противоречии, которое одновременно является его силой и слабостью и не может быть преодолено в принципе, поскольку позволяет художественному тексту оперировать одновременно и собственными, и нарицательными именами.

¹ См. наст. изд., с. 37.

Феномен искусства

Трансформация, которую переживает реальный момент взрыва, будучи пропущен через решетку моделирующего сознания, превращая случайное в закономерное, еще не завершает процесс сознания. В механизм включается память, которая позволяет вновь вернуться к моменту, предшествовавшему взрыву, и еще раз, уже ретроспективно, разыграть весь процесс. Теперь в сознании будет как бы три пласта: момент первичного взрыва, момент его редактирования в механизмах сознания и момент нового удвоения их уже в структуре памяти. Последний пласт представляет собой основу механизма искусства.

Позитивистская философия XIX в., с одной стороны, и гегельянская эстетика, с другой, утвердили в нашем сознании представление об искусстве как отражении действительности. Одновременно разнообразные неоромантические (символистские и декадентские) представления широко распространили взгляд на искусство как на нечто противоположное жизни. Противопоставление это воплощалось в антитезе свободы творчества и рабства действительности. Оба воззрения не могут быть названы ни истинными, ни ложными. Они изолируют и доводят до невозможного в жизни максимума те тенденции, которые в реальном искусстве нераздельно взаимосвязаны.

Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы. Свобода привносится в те сферы, которые в реальности ею не располагают. Безальтернативное получает альтернативу. Отсюда возрастание этических оценок в искусстве. Искусство, именно благодаря большей свободе, как бы оказывается вне морали. Оно делает возможным не только запрещенное, но и невозможное. Поэтому по отношению к реальности искусство выступает как область свободы. Но само ощущение этой свободы подразумевает наблюдателя, который бросает взгляд на искусство *из реальности*. Поэтому область искусства всегда включает чувство остротности. А это неизбежно вводит механизм этической оценки. Сама решительность, с которой эстетика отрицает неизбежность этического прочтения искусства, сама энергия, которая тратится на подобные доказательства, является лучшим подтверждением их незыблемости. Этическое и эстетическое противоположны и неразделимы как два полюса искусства.

Отношение искусства и нравственности повторяет общую судьбу противопоставлений в структуре культуры. Полярные начала осуществляют себя во взаимном конфликте. Каждая из тенденций понимает победу как полное уничтожение своей антитезы. Однако понимаемая таким образом победа представляет собой программу самоубийства, ибо определяется реальностью и бытием ее антитезы.

Резкое возрастание степеней свободы по отношению к реальности делает искусство полюсом экспериментирования. Искусство создает свой мир, который строится как трансформация внехудожественной действительности по закону: «если, то...». Художник сосредоточивает силу искусства в тех сферах жизни, в которых он исследует результаты увеличения свободы. По сути

дела, нет разницы между тем, когда предметом внимания делается возможность нарушить законы семьи, законы общества, законы здравого смысла, законы обычая и традиции или даже законы времени и пространства. Во всех случаях законы, организующие мир, делятся на две группы: изменения невозможные и изменения возможные, но категорически запрещенные (изменения возможные и незапрещенные вообще изменениями в данном случае не считаются, они вводятся как антитеза псевдоизменений подлинным).

Герой Гофмана *МОЖЕТ* вытягиваться до потолка и снова свертываться в клубок, так же как великан в «Коте в сапогах» *МОЖЕТ* превращаться во льва и в мышь. Поэтому для этих героев превращение является поступком. Но эти критерии не действуют для героев Толстого. Оленин не испытывает ограниченности свободы оттого, что лишен превращений, возможных для героев Гофмана, ибо эти изменения не входят в его алфавит. Но то, что та свобода, которая возможна для деда Ерошки или для Лукашки, оказывается невозможной для него, становится трагедией героя.

Свобода каждый раз выступает как презумпция, определенная правилами того мира, в который нас вводит произведение. Гениальным свойством искусства вообще является мысленный эксперимент, позволяющий проверить неприкасаемость тех или иных структур мира. Этим определяется и отношение искусства к действительности. Оно проверяет следствия экспериментов по расширению свободы или по ее ограничению. Производными являются сюжеты, рассматривающие экспериментальные последствия отказа от экспериментов. Когда предметом искусства делается патриархальное общество или какая-либо иная форма идеализации неизменности, то, вопреки распространенным представлениям, стимулом к созданию такого искусства является не неподвижно-стабильное общество, а общество, переживающее катастрофические процессы. Платон проповедывал неизменное искусство в период, когда античный мир неудержимо скатывался к катастрофе.

Объект искусства, сюжет художественного произведения всегда дается читателю как уже совершившийся, предшествующий рассказу о нем. Это прошлое высвечивается в момент, когда оно переходит из состояния незавершенности в состояние завершенности. Выражается это, в частности, в том, что весь ход развития сюжета дается читателю как прошедшее, которое одновременно является как бы настоящим, и условное, которое одновременно является как бы реальным.

Действие романа или драмы принадлежит к прошедшему времени по отношению к моменту чтения. Но читатель плачет или смеется, то есть переживает эмоции, которые вне искусства присущи настоящему времени. В равной мере условное эмоционально переключается в реальное. Текст фиксирует парадоксальное свойство искусства превращать условное в реальное и прошедшее в настоящее. В этом, между прочим, разница между временем течения сюжета и временем его окончания. Первое существует во времени, второе переключается в прошедшее, которое одновременно является уходом из времени вообще. Это принципиальное различие в пространствах сюжета и его окончания делает беспредметным рассуждения о том, что произошло с героями после конца произведения. Если подобные рассуждения появляются,

то они свидетельствуют о нехудожественном восприятии художественного текста и являются результатом неопытности читателя.

Искусство является средством познания и, в первую очередь, познания человека. Это положение так часто повторяется, что превратилось в тривиальность. Однако что следует понимать под выражением «познание человека»? Сюжеты, которые мы определяем этим выражением, имеют одну общую черту: они переносят человека в ситуацию свободы и исследуют избираемое им при этом поведение. Ни одна реальная ситуация — от самой бытовой до наиболее неожиданной — не может исчерпать всей суммы возможностей и, следовательно, всех действий, обнаруживающих потенциально заложенное в человеке. Подлинная сущность человека не может раскрыться в реальности. Искусство переносит человека в мир свободы и этим самым раскрывает возможности его поступков. Таким образом, любое произведение искусства задает некоторую норму, ее нарушение и установление — хотя бы в области свободы фантазии — некоторой другой нормы.

Циклический мир Платона, уничтожая неожиданность в поведении человека и вводя непререкаемые правила, тем самым уничтожает искусство. Платон рассуждает логично. Искусство — механизм динамических процессов.

В шестидесятые годы английский режиссер Л. Андерсон создал фильм «If» («Если»). Действие фильма происходит в колледже, в котором молодые парни переживают сложные конфликты между разрушительными сексуальными, меркантильными, честолюбивыми страстями, которые их обуревают, и условностями идиотской нормы, в которую их загоняет общество в лице педагогов. Образы, возникающие под влиянием страстей в душах героев, предстают на экране в такой же реальности, как и подлинные события. В глазах зрителя реальное и за-реальное безнадежно перепутываются. Когда двое школьников, убежав с урока, заходят в кафе и валят на пол красивую мощную официантку и зритель переживает все эмоции свидетеля эротической сцены, ему тут же дают понять, что на самом деле происходит лишь покупка сигарет на нищенские деньги. Остальное все — *if*. Фильм завершается сценой прибытия родителей на уик-энд. На экране родители дружной толпой с цветами и подарками приближаются к школе, одновременно, с той же имитацией кинореальности, сыновья, засевшие с автоматами на крыше школы, открывают по папам и мамам огонь длинными очередями. Внешний сюжет фильма — проблемы детской психологии. Но одновременно поднимается вопрос самого языка искусства. Этот вопрос — ;/. Этим вопросом в жизнь вводятся неограниченные возможности вариантов.

Все виды художественного творчества могут быть представлены как разновидности умственного эксперимента. Явление, подлежащее анализу, включается в некую несвойственную ему систему отношений. При этом событие протекает как взрыв и, следовательно, имеет непредсказуемый характер. Непредсказуемость (неожиданность) развертывания событий составляет как бы композиционный центр произведения.

Постфольклорное произведение искусства отличается от отражаемой им действительности тем, что всегда имеет конец. Конечная точка одновременно является пунктом повторного ретроспективного взгляда на сюжет. Это об-

ратное наблюдение превращает, казалось бы, случайное в неизбежное и подвергает все события вторичной переоценке.

В этом смысле представляют интерес структуры, создающие тексты с отмеченным заглавием или значимой концовкой, или и тем и другим. Из разнообразных художественных значений этих композиционных элементов нас в данном случае интересует лишь один: способность изменять свое содержание в зависимости от точки зрения читателя. Так, например, название повести «Пиковая дама» или чеховской драмы «Чайка» меняется для читателя (или зрителя) по мере его движения от одного сюжетного эпизода к другому, а конец требует возвращения к началу и вторичного его прочтения. То, что было организовано движением по оси времени, которое занимает чтение, переносится в синхронное пространство памяти. Последовательность сменяется одновременностью, и это придает событиям новый смысл. Художественная память в этой ситуации ведет себя аналогично тому, что П. Флоренский приписывал сну: движется в направлении, противоположном оси времени.

Частный, но интересный случай — это газетные или журнальные публикации произведений с продолжением. Предельным его выявлением будут, например, «Евгений Онегин» Пушкина или «Василий Теркин» Твардовского, в которых та или иная глава публикуется раньше, чем написана или даже обдумана следующая. Каждая новая глава ставит поэта в необходимость преодолеть свое незнание. Отсюда характерная двойная позиция Пушкина в «Онегине»: он — автор, произвольно создающий историю своих героев, и он же — современник этих героев, обстоятельства жизни которых он узнает из рассказов и писем, из непосредственных наблюдений реальной жизни. Отсюда же, например, то, что иногда трактуется исследователями, и в частности автором этих строк, как пушкинский недосмотр, случайная ошибка. В «Евгении Онегине» мы читаем:

Письмо Татьяны предо мною,
Его я свято берегу... (VI, 65) —

и в другом месте, уже об Онегине:

Та, от которой он хранит
Письмо, где сердце говорит... (VI, 174)

Если к этому прибавить парадоксальное, но на самом деле очень глубокое высказывание Кюхельбекера в его крепостном дневнике о том, что для человека, знающего Пушкина так хорошо, как его знает Кюхельбекер, очевидно, что Татьяна — это сам поэт¹, то перед нами оказывается исключительно сложное переплетение внешних и внутренних точек зрения. А фоном им служит постоянное перескакивание текста из представления о его внеавторской реальности в мысль о полной и безграничной власти автора над своим произведением.

Все сказанное можно рассматривать как частный случай общего закона переключения художественного текста на некоторую первоначально непредсказуемую смысловую орбиту. В дальнейшем происходит переосмысление

¹ См.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Подгот. Н. В. Королевой, В. Д. Рака. Л., 1979. С. 99—100.

всей предшествующей истории таким образом, что непредсказуемое ретроспективно переосмысливается как единственно возможное.

С историко-культурной точки зрения интересно рассмотреть различные этапы искусства не в эволюционном (историческом) аспекте, а как нечто единое. В феномене искусства можно выделить две противоположные тенденции: тенденцию к повторению уже известного и тенденцию к созданию принципиально нового. Не находится ли первый из этих случаев в противоречии с тезисом о том, что искусство как результат взрыва всегда создает изначально непредсказуемый текст?

В качестве предельного случая первой тенденции рассмотрим сначала не фольклор и не исполнительское мастерство нескольких артистов, воссоздающих одно и то же произведение, а повторное слушание одной и той же магнитофонной записи музыкального или литературного текста. В этом случае нельзя будет сослаться на разницу интерпретаций или результат индивидуального своеобразия исполнителей. Искусственно создана ситуация, которую мы можем определить как воспроизведение одного и того же текста.

Попутно заметим, что именно в этом случае с неожиданной яркостью проявляется отличие искусства от не-искусства. Вряд ли кто-нибудь будет несколько раз подряд слушать радиопередачу одних и тех же «последних известий». Покойный Н. Смирнов-Сокольский, беседуя в 1950-е гг. с молодыми тогда филологами, спросил, что представляет собой наибольшую библиографическую редкость? И сам же ответил: «Вчерашняя газета: ее все прочли и все выбросили»¹.

Повторение одного и того же текста отнюдь не означает, однако, получения нулевой информации. Повторение газеты теряет смысл потому, что от текста, поступающего человеку извне, ожидается новая информация. А в случаях, когда мы слушаем одну и ту же запись повторно, меняется не то, что передается, а тот, кто принимает.

Структура человеческого интеллекта исключительно динамична. Представление о том, что в архаическом фольклорном обществе не было индивидуальных различий и меняющиеся по календарному плану переживания были едиными для всего коллектива, следует отнести к романтическим легендам. Уже одновременное наличие параллельных культов Аполлона и Диониса, систематическое вторжение в самые различные культы экстатических состояний, чрезвычайно расширяющих границы предсказуемости, достаточно для того, чтобы отбросить романтический миф об отсутствии индивидуальности в архаическом обществе. Человек стал человеком, когда он осознал себя человеком. А это произошло тогда, когда он заметил, что разные особи человеческого стада имеют разные лица, различные голоса и различные переживания. Индивидуальное лицо так же, как и индивидуальный половой выбор, вероятно, первое изобретение человека как человека.

¹ Газета, сданная в библиотечный фонд на хранение, уже теряет свою функцию информатора последних известий и превращается в исторический документ. В равной мере существовавшая в России XVIII в. практика переиздавать газету через несколько лет второй раз свидетельствует о том, что психология газетного чтения еще не сложилась и газета еще хранила следы не специально нового, а «вообще интересного» чтения.

Миф об отсутствии индивидуальных различий у архаического человека аналогичен мифу об исходной беспорядочности половых отношений в начальной стадии человеческого развития. Последнее есть результат некритического перенесения европейскими путешественниками экстатических обрядов, которые им случалось наблюдать, на обычные бытовые нормы поведения «дикарей». Между тем обрядовые жесты и сексуально окрашенные танцы представляют собой ритуалы магического воздействия на обычную жизнь и, следовательно, по определению должны от нее отличаться. В них должно осуществляться разрешение на запреты. Следовательно, для того, чтобы вычленив из ритуального поведения бытовое, надо подвергнуть их дешифрующей трансформации.

Представим себе, что исследователи народного быта, встречая указания на то, что нечистая сила, волшебные персонажи, а также покойники все делают левой рукой, заключили бы: создателями этой мифологии являются древнейшие леворукие люди. Между тем, зная законы фольклора, даже инопланетянин мог бы заключить из этих текстов, что человеческая норма — работа правой рукой. Таким образом, даже неизменное хранение информации есть ее трансформация. Чем неизменнее поступающий текст, тем активнее восприятие понимающего.

Не случайно в современном театре зритель спокойно и не вмешиваясь в действие воспринимает самые страшные эпизоды и сцены, а в архаическом театре сценическое действие исключительно легко вызывало бурные поступки зрителей. Сравните античные легенды о том, как афинские зрители, возбужденные декламациями актеров о власти любви, бросались к своим женщинам.

Примером возбуждающего действия, казалось бы, нейтрального текста является следующий эпизод из «Капитанской дочки»: «Батюшка у окна читал Придворный календарь, ежегодно им получаемый. Эта книга имела всегда сильное на него влияние: никогда не перечитывал¹ он ее без особенного участия, и чтение это производило в нем всегда удивительное волнение желчи. Матушка, знавшая наизусть все его свываи и обычаи, всегда старалась засунуть несчастную книгу как можно подальше, и таким образом Придворный календарь не попадался ему на глаза иногда по целым месяцам. Зато когда он случайно его находил, то бывало по целым часам не выпускал уж из своих рук. Итак батюшка читал Придворный календарь, изредко пожимая плечами и повторяя вполголоса: „Генерал-поручик!.. Он у меня в роте был сержантом!.. Обоих российских орденов кавалер!.. А давно ли мы...“ Наконец батюшка швырнул календарь на диван...» (VIII, 280—281)

Во всех этих случаях творческая инициатива принадлежит адресату информации. Слушатель (читатель) является подлинным творцом.

Архаическая стадия развития искусства столь же не чужда творчества, сколь и всякое искусство. Однако этот художественный аспект принимает своеобразную форму. Прежде всего, разделяются полюса традиционного и импровизационного творчества. Они могут противопоставляться по жанрам или сталкиваться в одном каком-либо произведении. Но в любом случае они

¹ Обратим внимание на то, что речь идет именно о перечитывании, а не просто о чтении.

взаимосвязаны: чем суровее законы традиции, тем свободнее взрывы импровизации. Импровизатор и носитель памяти (иногда эти образы реализуются как «шут и мудрец», «пьяница и философ», тот, кто выдумывает, и тот, кто знает) — взаимосвязанные фигуры, носители нерасчленимых функций. Это двуединство, односторонне воспринимаемое, порождает концепции, согласно которым народное творчество в одном случае — плод свободной импровизации, а в другом — воплощение безличной традиции.

Архаическое творчество, черты которого мы прослеживаем в фольклоре, своеобразно не своей мнимой неподвижностью, а иным распределением функций между исполнителем и слушателем. Архаические формы фольклора — обрядовы. Это означает, что у них нет пассивного зрителя. Находиться в некоторых пределах обряда (временных, то есть календарных, или пространственных, если обряд требует некоего условного места) — означает быть участником. Вячеслав Иванов в духе символистских идей пытался возродить соединение исполнителей обрядов и зрителей в единый коллектив. Однако эти попытки слишком явно отдавали имитацией.

Дело в том, что архаический обряд требует архаического мировоззрения, которое искусственно воссоздать нельзя. Слияние актера и зрителя подразумевало слияние искусства и действия. Так, для ребенка, еще непривычного к восприятию рисунка по системе взрослых, существует не рисунок, а рисование; не результат, а действие. Все, кто имеет опыт наблюдения того, как дети рисуют, знают, что во многих случаях процесс рисования интереснее детей больше, чем результат. При этом рисующий возбуждается, приплясывает и кричит, и часто рисунок им разрывается или зачеркивается. Неоднократно приходится видеть, как взрослый старается удержать возбуждение ребенка, говоря: «Теперь уже хорошо, дальше испортишь». Однако ребенок остановиться не может.

Это состояние бесконтрольного возбуждения, в которое приходит исполнитель в процессе своего творчества и которое в экстатических формах, согласно многочисленным наблюдениям, завершается полным изнеможением, можно было бы сопоставлять с состоянием вдохновения в позднейших этапах существования искусства.

Однако в искусстве «исторических эпох» происходит разделение на исполнителей и аудиторию. Если действие в сфере искусства всегда *как бы действие*, то в искусстве исторических эпох оно порождает *условное соприсутствие*. Зритель в искусстве одновременно не-зритель в реальной действительности: он видит, но не вмешивается, соприсутствует, но не действует, и при этом он не участвует в сценическом действии. Последнее существенно. Овладение всяким искусством, будь то бой гладиатора со львом на арене цирка или кинематограф, требует от зрителя невмешательства в художественное пространство. Действие заменяется соприсутствием, которое одновременно и совпадает с присутствием в обычном, нехудожественном пространстве и полностью ему противоположно.

Таким образом, динамические процессы в культуре строятся как своеобразные колебания маятника между состоянием взрыва и состоянием организации, реализующей себя в постепенных процессах. Состояние взрыва характеризуется моментом отождествления всех противоположностей. Различное

предстает как одно и то же. Это делает возможным неожиданные перескоки в совершенно иные, непредсказуемые организационные структуры. Невозможное делается возможным. Этот момент переживается как выключенный из времени, даже если в реальности он протягивается в очень больших временных отрезках. Вспомним слова Блока:

Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего¹.

Момент этот завершается переключением в состояние постепенного движения. То, что объединялось в одном интегрированном целом, рассыпается на различные (противоположные) элементы. Хотя фактически никакого выбора не было (он был заменен случайностью), ретроспективно прошедшее переживается как выбор и целенаправленное действие. В дело вступают законы постепенных процессов развития. Они агрессивно захватывают сознание культуры и стремятся включить в память ее трансформированную картину. Согласно ей, взрыв теряет свою непредсказуемость, а предстает как быстрое, энергичное или даже катастрофическое развитие все тех же предсказуемых процессов. Антитеза взрывного и предсказуемого заменяется понятиями быстрого (энергичного) и медленного (постепенного).

Так, например, все исторические описания катастрофических взрывных моментов, войн или революций, строятся с целью доказать неизбежность их результатов. История, верная своему апостолу Гегелю, упорно доказывает, что для нее не существует случайного и что все события будущего втайне заложены в явлениях прошедшего. Закономерным следствием такого подхода является эсхатологический миф о движении истории к неотразимому конечному результату.

Вместо этой модели мы предлагаем другую, в которой непредсказуемость вневременного взрыва постоянно трансформируется в сознании людей в предсказуемость порождаемой им динамики и обратно. Первая модель метафорически может представить себе Господа как великого педагога, который с необычайным искусством демонстрирует (кому?) заранее известный ему процесс. Вторая может быть проиллюстрирована образом творца-экспериментатора, поставившего великий эксперимент, результаты которого для него самого неожиданны и непредсказуемы. Такой взгляд превращает Вселенную в неистощимый источник информации, в ту Психею, которой присущ самовозрастающий Логос, о котором говорил Гераклит².

В своих поисках нового языка искусство не может истощиться, точно так же, как не может истощиться познаваемая им действительность³.

¹ Блок А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 145.

² «По какому бы пути ты ни шел, границ психеи ты не найдешь; столь глубок ее логос» (Фрагменты Гераклита // Материалисты Древней Греции: Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура / Пер., общ. ред. и вступ. ст. М. А. Дынника. М., 1955. С. 39—52) — Т. К.

³ Это положение исходит из гипотезы о линейности движения нашей культуры. Находясь внутри нее, мы не можем проверить этот тезис и высказываем его в качестве исходной презумпции.

«Конец! как звучно это слово!»

В 1832 году Лермонтов писал:

Конец! как звучно это слово!
Как много — мало мыслей в нем...¹

Это «много — мало» вводит нас в самую суть «проблемы конца». Поведение человека осмыслено. Это означает, что деятельность человека подразумевает какую-то цель. Но понятие цели неизбежно включает в себя представление о некоем конце события. Человеческое стремление приписывать действиям и событиям смысл и цель подразумевает расчлененность непрерывной реальности на некоторые условные сегменты. Оно неизбежно сочленяется со стремлением человека понять то, что является предметом его наблюдения. Связь смысла и понимания подчеркнул Пушкин в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы»:

Я *понять* тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу... (III, 250; курсив мой. — Ю. Л.)

То, что не имеет конца, не имеет и смысла. Осмысление связано с сегментацией недискретного пространства. В этом отношении приписывание реальности значений, в частности в процессе ее художественного осмысления, неизбежно включает в себя сегментацию.

Жизнь — без начала и конца.
<...>

¹ Лермонтов М. Ю. Соч. Т. 2. С. 59. Эти строки повторяются у Лермонтова в стихотворении «Что толку жить!.. Без приключений...» и в письме к М. А. Лопухиной (автографы находятся в Пушкинском Доме и ГПБ). В публикациях обоих текстов, казалось бы, небольшое, но на самом деле значительное расхождение в знаках препинания. В том писем слова «много» и «мало» разделены запятой и тире («Как много, — мало мыслей в нем» — VI, 415) во II томе в стихотворении на этом месте стоит *только* тире («Как много — мало мыслей в нем» — II, 59). Смысловое значение этой разницы велико. Тире передает смысл одновременного контраста, тире и запятая — последовательного перечисления. Рассмотрение этого отличия влечет за собой существенные проблемы лермонтовской семантики.

Лермонтовское противопоставление «много — мало», конечно, отражает некоторую синхронную антиномию. Однако чтобы понять ее смысл, необходимо еще одно рассуждение.

Говоря о синхронном выражении в лермонтовском тексте двух противоположных представлений, следует остановиться на одной особенности хода мысли поэта. Соединение антиномических терминов, казалось бы, позволяет нам сблизить в данном случае мысли Лермонтова и Гегеля. Речь идет о пресловутом «единстве противоречий». Однако следует сразу же подчеркнуть, что то свойство мысли Лермонтова, которое мы назвали «совмещением противоречий», не следует сблизать с гегелевским их единством. Скорее даже речь должна идти об их глубоком различии. (Текст этой сноски приводится по найденному в архиве Ю. М. Лотмана отрывку под заглавием «Совмещение противоречий», написанному во время работы над «Культурой и взрывом» — Т. К.).

Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы¹.

Из сказанного вытекает два существенных последствия. Первое — в сфере действительности — связано с особой смысловой ролью смерти в жизни человека, второе — в области искусства — определяет собой доминантную роль начал и концов, особенно последних. Демонстративный случай отказа от конца — например, в «Евгении Онегине» — только подтверждает эту закономерность.

Обычный процесс осмысления действительности связан с перенесением на нее дискретных членений, в частности литературных сюжетов². Пушкин совершает смелый эксперимент, внося в поэзию недискретность жизни. Так возникает роман, демонстративно лишенный конца. Сравним у Твардовского отказ в поэзии от литературных категорий начала и конца и противопоставление им вне их лежащей живой действительности:

— Знаем: «Книга про бойца».
— Ну так в чем же дело?
— «Без начала, без конца» —
Не годится в «Дело»³.

Чисто литературная проблема концовки имеет в реальности адекватом проблему смерти.

Начало-конец и смерть неразрывно связаны с возможностью понять жизненную реальность как нечто осмысленное. Трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма. С того момента, как индивидуальное бытие превращается в бытие сознательное (бытие сознания), все это противоречие из характеристики анонимного процесса превращается в трагическое свойство человеческой жизни.

Итак, подобно тому как понятие искусства связано с действительностью, представление о тексте/границе текста неразделимо сочленено с проблемой жизни / смерти.

Первая ступень рассматриваемого нами аспекта реализуется в сфере биологии как проблема «размножение — смерть». Непрерывность процесса размножения антитетически связана с прерывностью индивидуального бытия. Однако до того, как это противоречие не сделалось объектом самосознания, оно «как бы не существует». Неосознанное противоречие не делается фактором поведения. В сфере культуры первым этапом борьбы с «концами»

¹ Блок А. А. Собр. соч. Т. 3. С. 301.

² Ср. у Баратынского:

И жизни даровать, о лира!
Твое согласие захотел

(Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 188).

³ Твардовский А. Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1978. Т. 3. С. 332. Омнимическая рифма *дело — дело* подчеркивает, что в одном случае речь о деле — работе, а в другом о деле — бюрократическом термине, о папке для бумаг.

является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании.

После того (вернее, по мере того), как мифологическое мышление сменилось историческим, понятие конца приобрело доминирующий характер. Подобно тому как необходимость примирить недискретность бытия с дискретностью сознания (и бессмертность природы со смертностью человека) породила идею цикличности, переход к линейному сознанию стимулировал образ смерти-возрождения. Отсюда вытекало мифологическое представление о возрождении состарившегося отца в молодом сыне и идея смерти-рождения. Здесь, однако, пролегал и существенный раздел.

В циклической системе смерть-возрождение переживало одно и то же вечное божество. Линейный повтор создавал образ *другого* (как правило, сына), в образе которого умерший как бы возрождался в своем подобии. Поскольку одновременно женское начало мыслилось как недискретное, то есть бессмертное и вечно молодое, новый молодой герой утверждал себя половым союзом с женским началом¹ (иногда осмысляемым как его собственная мать). Отсюда — ритуал соединения венецианского дожа с морем или наблюдавшийся Д. К. Зелениным еще в конце прошлого века обряд, в ходе которого крестьяне катали попа по полю и принуждали его имитировать половое соитие с землей.

Это ритуальное общение смертного (но и обновленного, молодого) отца-сына с бессмертной матерью, трансформированное в псевдонаучной мифологии *fin de siècle*, породило значительную часть фрейдистских представлений. А поскольку общее направление эпохи шло под знаком превращения идей и фантастических теорий во вторичную квазиреальность, которая как бы подтверждала те идеи, порождением которых сама являлась, возникала иллюзия некоей научной проверки.

Линейное построение культуры делает проблему смерти одной из доминантных в системе культуры. Религиозное сознание — путь преодоления смерти, «смертию смерть поправ». Однако культура слишком погружена в человеческое пространство, чтобы ограничиться этим путем и просто снять проблему смерти как мнимую. Понятие смерти (конца) не может быть решено простым отрицанием уже потому, что здесь пересекаются космические и человеческие структуры. Это имел в виду Баратынский, когда писал о смерти:

Когда возникнул мир цветущий
Из равновесья диких сил,
В твоё храненье всемогущий
Его устройство поручил.

Для такого сознания смерть — «всех загадок разрешенье» и «разрешенье всех цепей»². Но понять место смерти в культуре — значит осмыслить ее в прямом значении этих слов, то есть приписать ей смысл. А это означает включение ее в некоторый смысловой ряд, определяющий наборы синонимов и антонимов.

¹ Ср. многочисленные в античной мифологии примеры брака героя и богини.

² См.: Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 138.

Основа примирения со смертью — если исключить религиозные мотивировки — ее естественность и независимость от воли человека. Неизбежность смерти, ее связь с представлениями о старости и болезнях позволяют включить ее в нейтральную оценочную сферу. Тем более значимыми оказываются случаи соединения ее с понятиями о молодости, здоровье, красоте — то есть образы насильственной смерти: присоединение признака добровольности придает этой теме оптимальную смысловую нагрузку.

Самоубийство — особая форма победы над смертью, ее преодоление (например, обдуманное самоубийство супругов Лафарг). Сложность создаваемых при этом смыслов заключается в том, что ситуация должна восприниматься как противоречащая естественному (то есть нейтральному) порядку вещей. Стремление сохранить жизнь — естественное чувство всего живого. Возможность ссылки на естественные законы природы и на непосредственное, свободное от теорий чувство — достаточно веское основание для того, чтобы придать основанным на этом рассуждениям бесспорную убедительность. И именно убедительность такой позиции заставляет Шекспира — правда, устами Фальстафа — сказать следующее: «Еще срок не пришел, и у меня нет охоты отдавать жизнь раньше времени. К чему мне торопиться, если Бог не требует ее у меня? Пусть так, но честь меня окрыляет. А что если честь меня обескрылит, когда я пойду в бой? Что тогда? Может честь приставить мне ногу? Нет. Или руку? Нет. Или унять боль от раны? Нет. Значит, честь — плохой хирург? Безусловно. Что же такое честь? Слово. Что же заключено в этом слове? Воздух. Хорош барыш! Кто обладает честью? Тот, кто умер в среду. А он чувствует ее? Нет. Слышит ее? Нет. Значит, честь неощутима? Для мертвого — неощутима. Но, быть может, она будет жить среди живых? Нет. Почему? Злословие не допустит этого. Вот почему честь мне не нужна. Она не более как щит с гербом, который несут за гробом. Вот и весь сказ»¹.

Фальстаф — трус. Но объективность шекспировского гения заставляет нас слушать не бормотание труса, а безупречное изложение концепции, предвосхищающей концепцию сенсуалистической этики. Обгоняя столетия, Фальстаф излагает сенсуалистические идеи полнее и объективнее, чем это делает шиллеровский Франц Моор. В монологе Фальстафа перед нами не трусость, а смелость — смелость теоретика, не боящегося сделать из исходных посылок крайние выводы. Комический персонаж вырастает здесь до идеолога, а конфликт приобретает характер столкновения идей. Каждая из них, внутри себя, обладает не только психологической, но и логической оправданностью.

Позиция, противоположная фальстафовской, реализуется в культуре как апология героизма, находящего свое крайнее проявление в героическом безумии. Арабская надпись на ордене Шамиля из эрмитажной коллекции гласит: «Кто предвидит последствия, не сотворит великого». В этих словах — законченная философия истории. Она заставляет вспомнить многочисленные апологии героического безумия, вплоть до «Безумцев» Беранже, вызвавших в переводе В. Курочкина столь громкий отклик в русской народнической среде.

¹ Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 103.

Обширная работа Мишеля Вовеля «Смерть и Запад. От 1300 г. до наших дней»¹ убедительно показывает, что стабильность и ограниченность исходного культурного кода является стимулом его лавинообразных трансформаций, превращающих исходное содержание в формальность. Именно это позволяет отделить идею смерти от первичного ряда значений и превратить ее в один из универсальных языков культуры.

Аналогичный процесс протекает и в сфере сексуальной символики. Коренная ошибка фрейдизма состоит в игнорировании того факта, что стать языком можно только ценой утраты непосредственной реальности и перевода ее в чисто формальную — «пустую» и поэтому готовую для любого содержания — сферу. Сохраняя непосредственную эмоциональную (и всегда индивидуальную) реальность, свою физиологическую основу, секс не может стать универсальным языком. Для этого он должен формализоваться, полностью отделиться, — как это показывает пример признающего свое поражение павиана², — от сексуальности как содержания.

Распространение различных вариантов фрейдизма, охватывающее целые пласты массовой культуры XX в., убеждает, что они менее всего опираются на непосредственные импульсы естественной сексуальности. Они — свидетельство того, что явления, сделавшись языком, безнадежно теряют связь с непосредственной внесемиотической реальностью. Эпохи, в которые секс делается объектом обостренного внимания культуры, — время его упадка, а не расцвета. Из области семиотики культуры он вторично возвращается в область физиологии, но уже как третичная метафора культуры. Попытки возратить в физиологическую практику все те процессы, которые культура производит, в первую очередь, со словом, делают не культуру метафорой секса, как утверждает Фрейд, а секс — метафорой культуры. Для этого от секса требуется лишь одно — перестать быть сексом.

Перспективы

Итак, взрывы — неизбежный элемент линейного динамического процесса. Уже было сказано, что в бинарных структурах эта динамика отмечена резким своеобразием. В чем же заключается это своеобразие?

В тернарных общественных структурах самые мощные и глубокие взрывы не охватывают всего сложного богатства социальных пластов. Центральная структура может пережить столь мощный и катастрофический взрыв, что грохот его, безусловно, отзовется на всей толще культуры. И все же в условиях тернарной структуры утверждение современников, а за ними и историков о полном разрушении всего строя старой системы является смесью самообмана

¹ См.: *Vovelle M.* La mort et l'Occident. De 1300 a nos jours. Paris, 1983.

² В столкновении самцов павиана побежденный признает свое поражение с помощью жеста, имитирующего сексуальную позу самки.

и тактического лозунга. И речь здесь идет не только о том, что абсолютное уничтожение старого невозможно ни в тернарных, ни в бинарных структурах, но и о более глубоком процессе: тернарные структуры сохраняют определенные ценности предшествующего периода, перемещая их из периферии в центр системы. Напротив того, идеалом бинарных систем является полное уничтожение всего уже существующего как запятнанного неисправимыми пороками. Тернарная система стремится приспособить идеал к реальности, бинарная — осуществить на практике неосуществимый идеал. В бинарных системах взрыв охватывает всю толщу быта. Беспощадность этого эксперимента проявляется не сразу. Первоначально он привлекает наиболее максималистские слои общества поэзией мгновенного построения «новой земли и нового неба», своим радикализмом.

Цена, которую приходится платить за утопии, обнаруживается лишь на следующем этапе. Характерная черта взрывных моментов в бинарных системах — их переживание себя как уникального, ни с чем не сравнимого момента во всей истории человечества. Отмененным объявляется не какой-либо конкретный пласт исторического развития, а само существование истории. В идеале — это апокалиптическое «времени больше не будет», а в практической реализации — слова, которыми Салтыков завершает свою «Историю одного города»: «История прекратила течение свое»¹.

Не менее характерно для бинарных систем стремление заменить юриспруденцию моральными или религиозными принципами.

В «Капитанской дочке» есть место, привлекающее внимание с этой точки зрения: Маша Миронова приезжает в столицу, чтобы спасти попавшего в беду Гринева. Между ней и государственно мыслящей Екатериной II происходит примечательный разговор: «Вы сирота: вероятно, вы жалуетесь на несправедливость и обиду?» Ответ следует неожиданный: «Никак нет-с. Я приехала просить милости, а не правосудия» (VIII, 372).

Эта тема, которую Пастернак в «Докторе Живаго» назвал «беспринципностью сердца», волновала Пушкина в тридцатые годы, и он к ней неоднократно возвращался. В «Анджело» герой — суровый моралист, впавший в грех, — осознав свое падение, проявляет по отношению к себе ту же бесчеловечную принципиальность, которая руководила им при осуждении преступников:

...Дук тогда: «Что, Анджело, скажи,
Чего достоин ты?» Без слез и без боязни,
С угрюмой твердостью тот отвечает: «Казни...»²

Однако торжествует не справедливость, а милость:

И
з
а
б
е
л
а

Душой о грешнике, как ангел, пожалела...

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1937. Т. 8. С. 423.

² Благодаря графической структуре, пауза перед последним стихом придает ему характер итогового для всей поэмы высказывания.

И весь смысл поэмы сжат в заключительное, вынесенное графически в отдельную строку:

И Дук его простил (V, 128).

Наконец, в этом же ряду призывов к милости звучит итоговый пушкинский стих:

И милость к падшим призывал (III, 424).

Милость противостоит Закону, который был «героем» ранней оды «Вольность»¹.

В антитезе милости и справедливости русская, основанная на бинарности, идея противостоит латинским правилам, проникнутым духом закона: *Fiat justitia — per eat mundus* и *Dura lex, sed lex*².

Тем более знаменательно устойчивое стремление русской литературы увидеть в законе сухое и бесчеловечное начало в противоположность таким неформальным понятиям, как милость, жертва, любовь. За этим вырисовывалась антитеза государственного права и личной нравственности, политики и святости.

С Гоголя, особенно с его «Выбранных мест», начинается традиция противопоставления государственного закона и человеческой морали. Хотя гоголевский совет исправлять пьяного мужика наставлениями типа: «Ах, ты, невымытое рыло!»³ — вызвал всеобщее неодобрение, включая и славянофилов, сама идея построения неюридического общества в тех или иных формах провозглашается на всем протяжении второй половины XIX в. Адвокат — неизменно отрицательная фигура и у Толстого, и у Достоевского.

Судебная реформа была, бесспорно, наиболее продуманным плодом эпохи преобразований, и между тем она подверглась самым ожесточенным нападкам, как справа, так и слева. Политическому либерализму противопоставлялась утопия. Достоевский устами Сони призывал Раскольникова встать посреди площади на колени и покаяться перед народом. Толстой во «Власти тьмы» вместе с Акимом — косноязычным, но именно поэтому возглашающим истину, скрытую от «книжников и фарисеев», — провозглашает верховенство совести над законом и покаяния над судом:

¹ Ср. более ранний вариант этой строки:

И милосердие воспел (III, 1034)

Стих этот связан с предшествующим:

Что в след Радищеву восславил я свободу (III, 1034), —

соединяющим оду «Вольность» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» как начало и завершение пути.

² «Да свершится правосудие, хотя бы погиб мир», «Закон суров, но это закон» (лат.). Ср. ироническую цитату в стихотворении Пушкина «Брови царь нахмуря...»:

«Вешают за шею,

Но жесток закон» (II, 430).

Сопоставление с латинской поговоркой раскрывает смысл стиха как попытку самооправдания.

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 323.

Народ подходит, хочет взять его [Никиту].

Аким (*отстраняет рукалш*). Пстой! Вы, ребята, тае, пстой, значит.

Никита. Акулина, я его ядом отравил. Прости меня Христа ради. <...>

Аким. О Господи! Грех-то, грех-то.

Урядник. Берите его! А старосту пошлите да понятых. Надо акт составить. Встань-ка ты, поди сюда.

Аким (*на урядника*). А ты, значит, тае, светлые пуговицы, тае, значит, погоди. Дай он, тае, скажет, значит.

Урядник (*Акиму*). Ты, старик, смотри не мешайся. Я должен составить акт.

Аким. Экий ты, тае. Погоди, говорю. Об ахте, тае, не толкуй, значит. Тут, тае, божье дело идет... кается человек, значит, а ты, тае, ахту...¹

Бинарная система пресекает эволюцию разрывами («природа вся в разломах», следуя словам, приписанным Мандельштамом Ламарку)². В цивилизациях западного типа, как уже говорилось, взрыв разрывает лишь часть пластов культуры, пусть даже очень значительную, однако историческая связь при этом не прерывается. В бинарных структурах моменты взрыва разрывают цепь непрерывных последовательностей, что неизбежно ведет не только к глубоким кризисам, но и к коренным обновлениям.

Так, реформы в России последней трети XIX в. были сорваны одновременным переходом как правительства, так и демократов к методам террора. Желание остановить историю столкнулось со стремлением принудить ее к прыжку. Враждующие стороны сближались лишь в одном — неприязни к «постепеновцам». При этом высокая мораль тех или иных деятелей враждующих партий оказывалась совсем не безупречной с точки зрения интересов целостной структуры.

Целостная структура ориентирована на усредненность и выживание, ее механизм — юстиция. Партийность направлена на истину (всегда — свою истину) — любой ценой. Крайнее воплощение первой — компромисс, второй — война до победного конца и полное уничтожение противника. Поэтому победе должна предшествовать кровавая борьба, возможно — поражение. Зато победа рисуется как «последний и решительный бой» — установление царства Божия на земле.

Явившаяся Савонароле Святая Дева, обещая ему заступничество в исполнении его идей, предупреждала: «Но как ты и представляешь, это обновление и утешение церкви не может произойти без великой смуты и кровавых столкновений, особенно в Италии. Последняя именно и есть причина всех этих зол, вследствие роскоши, гордости и других бесчисленных и неудобосказуемых грехов ее верховных вождей». Мадонна показала Савонароле зрелище охваченной мятежами и войнами Флоренции и всей Италии. Но затем Мадонна показала Савонароле другой глобус³: «Когда я открыл этот

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 11. С. 98—99.

² Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 3 т. [Т. 4 — дополнительный]. 2-е изд. [Вашингтон; Нью-Йорк; Париж], 1967. Т. 1. С. 178.

³ Не отсюда ли идея зримой карты-глобуса Воланда у Булгакова? Двухтомная биография Савонаролы Паскале Виллари, изданная в 1913 г. с предисловием А. Л. Волынского, бесспорно, была в поле зрения Булгакова.

шар, я увидел Флоренцию, всю в лилиях, вившихся по неровностям стен, протягивающихся отовсюду на длинных стеблях. А ангелы, паря над стенами вокруг города, глядели на них»¹. Чудесное утопическое перевоплощение человечества в теории всегда начинается с искупительной жертвы, с пролития крови. На практике оно обречено утонуть в крови.

Среди блестящей, завоевавшей мировое признание плеяды русских писателей прошлого века наш взгляд всегда скользит как-то мимо одинокой и загадочной фигуры Крылова. Признанный читателями всех социальных слоев, он совершенно одинок в литературной борьбе своей эпохи. Ему не нужно было идеализировать народ, так как он сам — народ. Он свободен от иллюзий. Его трезвый ум не чужд скепсиса, но главный пафос его — трезвость. Он не верит в чудеса, кто бы ни творил их — царь или народ. Он не украшает мужика, хотя по глубоким основам самосознания он, конечно, демократ. Иногда он подымается почти до пророчества. В не предназначенном для печати варианте басни «Парнас» Крылов писал:

Как в Греции богам пришли минуты грозны
И стал их колебаться трон;
Иль, так сказать, простее взявши тон,
Как боги выходить из моды стали вон,
То начали богам прижимки делать розны
<...>
Богам худые шутки:
Житье теснее каждый год!
И наконец им сказан в сутки
Совсем из Греции поход.
Как ни были они упрямы,
Пришлось очистить храмы;
Но это не конец: давай с богов лупить
Все, что они успели накопить.
Не дай бог из богов разжаловану быть!

Правда, изгнание богов привело к тому, что новый хозяин, которому «отмежевали» Парнас, «стал пасти на нем Ослов»². Ни старое, ни новое не вызывают у Крылова иллюзий. Пафос Крылова — здравый смысл, освобождение от иллюзий, власти слов и лозунгов. Но Крылов силен не только как разрушитель иллюзий: никому, может быть, за всю историю русской культуры не удалось столь органично соединить неподдельную народность с самой высокой европейской культурой.

Крылов, конечно, не единственный, хотя и самый яркий, представитель этого направления русской культуры, чуждой и славянофильства, и западничества, чуждой самого принципа: «Кто не с нами — тот против нас» — ведущего принципа бинарных систем. В этой связи также следует назвать имена Островского и особенно Чехова.

Сказанное имеет непосредственное отношение к событиям, протекающим сейчас на бывшей территории Советского Союза. С точки зрения исследуемых

¹ *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время: В 2 т. СПб., 1913. Т. 2. С. 251—252.

² *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. Т. 3. С. 14.

нами вопросов, процесс, свидетелями которого мы являемся, можно описать как переключение с бинарной системы на тернарную. Однако нельзя не отметить своеобразие момента: сам переход мыслится в традиционных понятиях бинаризма. Фактически разрабатывается два возможных пути. Один — приведший Горбачева к потере власти — заключался в замене реформ декларациями и планами и завел страну в тупик, чреватый самыми мрачными прогнозами. Другой — выражающийся в разнообразных планах вроде «500 дней» и других проектов скоростного преобразования экономики — выбивает клин клином, взрыв взрывом.

Переход от мышления, ориентированного на взрывы, к эволюционному сознанию приобретает сейчас особое значение, поскольку вся предшествующая привычная нам культура тяготела к полярности и максимализму. Однако самоосмысление не адекватно реальности. В сфере реальности взрывы исчезнуть не могут, речь идет лишь о преодолении фатального выбора между застоем и катастрофой. Кроме того, этический максимализм настолько глубоко укоренился в самих основах русской культуры, что об «опасности» абсолютного утверждения золотой середины вряд ли можно говорить и уж тем более опасаться, что выравнивание противоречий затормозит творческие взрывные процессы. Если движение вперед — а альтернативой ему является лишь катастрофа, границы которой трудно предсказать, — все же преодолеет ту грань, на которой мы находимся, то возникший порядок вряд ли будет простой копией западного. История не знает повторений. Она любит новые, непредсказуемые дороги.

Вместо выводов

Представление о том, что исходной точкой любой семиотической системы является не отдельный изолированный знак (слово), а отношение минимально двух знаков, заставляет иначе взглянуть на фундаментальные основы семиозиса. Исходной точкой оказывается не единичная модель, а семиотическое пространство. Пространство это заполнено конгломератом элементов, находящихся в самых различных отношениях друг с другом: они могут выступать в качестве сталкивающихся смыслов, колеблющихся в пространстве между полной тождественностью и абсолютным несоприкосновением. Эти разноязычные тексты одновременно включают в себя обе возможности, то есть один и тот же текст может быть по отношению к некоему смысловому ряду в состоянии пересечения, а к другому — тождества. Это разнообразие возможных связей между смысловыми элементами создает объемный смысл, который постигается в полной мере только из отношения всех элементов между собой и каждого из них к целому. Кроме того, следует иметь в виду, что система обладает памятью о своих прошедших состояниях и потенциальным «предчувствием» будущего. Таким образом, смысловое пространство многообъемно и в синхронном, и в диахронном отношении. Оно обладает размытыми границами и способностью включаться во взрывные процессы.

Система, прошедшая через стадию самоописания, подвергается изменениям: она приписывает себе четкие границы и значительно более высокую степень унификации. Однако отделить самописание от предшествующего ему состояния можно только теоретически. На самом деле оба эти уровня непрерывно влияют друг на друга.

Так, самописание культуры делает границу фактом ее самосознания. Момент самосознания придает границам культур определенность, включение же в этот процесс государственно-политических соображений неоднократно придавало ему драматический характер. Это можно сопоставить с размытыми границами языков на карте их реального распространения и четким членением их, например на политической карте.

Ранее мы говорили о бинарных и тернарных культурных системах. Протекание их через критическую линию взрыва будет различно. В троичных системах взрывные процессы редко охватывают всю толщу культуры. Как правило, здесь имеет место одновременное сочетание взрыва в одних культурных сферах и постепенного развития — в других. Так, например, крах наполеоновской империи, сопровождавшийся форменным взрывом в области политики, государственной структуры, культуры в самой широкой ее сфере, не затронул собственности на земли, распроданные в годы революции («национальное имущество»). Можно было бы также указать на то, как римская структура городской власти упорно прорастала сквозь многочисленные перипетии варварских вторжений и в конечном счете, трансформировавшись до неузнаваемости, сохранила до наших дней непрерывную преемственность.

Эта способность культуры, выросшей на основе Римской империи, сохранять в изменениях неизменность, а неизменность делать формой изменения, наложила отпечаток на коренные свойства западной европейской культуры. Даже такие попытки абсолютного переустройства всего жизненного пространства, как религиозно-социальная утопия Кромвеля или взрыв якобинской диктатуры, по сути дела, охватывали лишь весьма ограниченные сферы жизни. Еще Карамзин отметил, что в то время как в Национальном собрании и театре кипят страсти, парижская улица в районе Пале-Рояля живет веселой и далекой от политики жизнью.

Для русской культуры, с ее бинарной структурой, характерна совершенно иная самооценка. Даже там, где эмпирическое исследование обнаруживает многофакторные и постепенные процессы, на уровне самосознания мы сталкиваемся с идеей полного и безусловного уничтожения предшествующего развития и апокалипсического рождения нового.

Теоретики марксизма писали, что переход от капитализма к социализму неизбежно будет иметь характер взрыва. Это обосновывалось тем, что все Другие формации зарождались в рамках предшествующих этапов, между тем как социализм начинает совершенно новый период, и зарождение его возможно лишь на развалинах, а не в лоне предшествующей истории. При этом указывалось, что и феодальные, и буржуазные порядки сначала возникли в области экономики, а потом только получили государственно-законодательное оформление. Однако происходила любопытная передержка: примеры созревания новой структуры в недрах старой черпались из истории, выросшей на пространстве Римской империи и ее культурных наследников, а теория

социализма «в одной отдельно взятой стране» аргументировалась фактами русской истории настоящего века, то есть истории с отчетливо бинарным самоосмыслением.

Здесь следует прежде всего отметить, что представление о невозможности зарождения социализма в рамках капитализма, с одной стороны, расходилось с идеями западной социал-демократии, а с другой — отчетливо напоминало представление, периодически повторявшееся в русской истории. Апокалипсические слова о «новом небе» и «новой земле» зачаровывали на протяжении истории многие общественно-религиозные течения. Но на Западе это были, как правило, периферийные религиозные движения, периодически выплескивающиеся на поверхность, но никогда не становившиеся на долгое время доминантами великих исторических культур. Русская культура осознает себя в категориях взрыва.

Пожалуй, наиболее интересен в этом смысле момент, который мы сейчас переживаем. Теоретически он осознается как победа реального, «естественного» развития над неудачным историческим экспериментом. Лозунгом этой эпохи как бы призвано стать старое правило физиократов: *laissez faire laissez passer*¹.

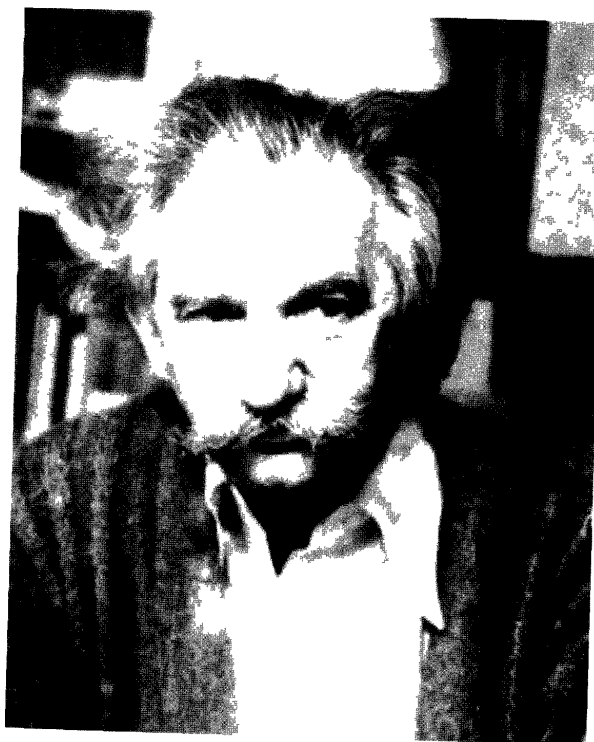
Идея самостоятельности экономического развития в Западной Европе органически связывалась с постепенным развитием во времени, с отказом от «подсегивания истории». В наших условиях этот же лозунг отягощен идеей государственного вмешательства и мгновенного преодоления пространства истории в самые сжатые сроки — то в 500 дней, то в какое-либо другое но заранее продиктованное истории время. Психологически здесь проявляется та же основа, что и в петровской идее «догнать и перегнать Европу» (в период между Нарвской битвой и Ништадтским миром) или в более памятные «пятилетки в четыре года». Даже постепенное развитие мы хотим осуществить применяя технику взрыва. Это, однако, не есть результат чьего-либо недомыслия, а суровый диктат бинарной исторической структуры.

Коренное изменение в отношениях Восточной и Западной Европы происходящее на наших глазах, дает, может быть, возможность перейти на общеевропейскую тернарную систему и отказаться от идеала разрушать «старый мир до основания, а затем» на его развалинах строить новый. Пропустить эту возможность было бы исторической катастрофой.

Автор выражает благодарность В. И. Гехтман, Т. Д. Кузовкиной, Е. А. Погосян и С. Салуперу за помощь в подготовке этой книги.

¹ Лозунг, направленный против государственного вмешательства в естественное течение экономических процессов, наиболее точно передается выражением: «не вмешивайтесь», «предоставьте собственному движению»

Внутри мыслящих миров



Введение

Вводные замечания

Гёте некогда написал:

Ein grober Vorsatz scheint im Anfang toll; Doch wollen wir des
Zufalls künftig lachen, Und so ein Hirn, das trefflich denken soll, Wird künftig
auch ein Denker machen¹.

Вопрос этот не потерял остроты. Напротив, с каждым новым шагом науки он, меня формулировки, воскресает снова и снова. Однако на этом пути есть существенное препятствие: мы не можем удовлетворительно объяснить, что же такое этот самый интеллект, искусственно создавать который мы собираемся. Невольно приходит на память эпизод, рассказанный в мемуарах Андрея Белого. Отец его — профессор-математик, председатель Московского математического общества Н. В. Бугаев — однажды вел научное заседание, «где читался доклад об интеллекте животных. Отец, председатель, прервал референта вопросом, знает ли он, что такое есть интеллект; обнаружилось: референт не знает; тогда отец начал спрашивать сидящих в первом ряду:

— Вы? — Вы?

Никто не знал. Отец объявил: „Ввиду того, что никто не знает, что есть интеллект, не может быть и речи об интеллекте животных. Объявляю заседание закрытым"»².

¹ Нам говорят «безумец» и «фантаст»,
Но, выйдя из зависимости грустной,
С годами мозг мыслителя искусный
Мыслителя искусственно создаст

(Перевод Б. Пастернака; цит. по: *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. 5. С. 359).

² *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания. 2-е изд. М.; Л., 1931. С. 71— 72.

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

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

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

Изучение семиотических систем, созданных человечеством на протяжении его культурной истории, привело к неожиданным выводам о том, что эти же функции в той или иной мере свойственны и семиотическим объектам. И если в текстах коммуникативного свойства превалирует функция передачи информации, то в создаваемых искусством художественных — вперед выступает способность генерировать новые сообщения. При этом было установлено, что минимальной работающей семиотической структурой является не один искусственно изолированный язык или текст на таком языке, а параллельная пара взаимно-непереводимых, но, однако, связанных блоком перевода языков. Такой механизм является минимальной ячейкой генерирования новых сообщений. Он же — минимальная единица такого семиотического объекта, как культура. Таким образом, культура оказывается двуединой (минимально) и одновременно неразложимо-единой минимальной работающей семиотической структурой. Такой подход выдвинул понятие семиосферы и подчеркнул важность изучения семиотики культуры.

Одновременно оказалось возможным определить семиотические объекты этого рода как «мыслящие структуры», поскольку они удовлетворяют сформированным выше признакам интеллекта. То, что они для своей «работы» требуют интеллектуального собеседника и текста «на входе», не должно нас смущать. Ведь и абсолютно нормальный человеческий интеллект, если он от рождения полностью изолирован от поступления текстов извне и какого-либо диалога, остается нормальной, но не запущенной в работу машиной. Сам собой он включиться не может. Для функционирования интеллекта требуется другой интеллект. Л. С. Выготский подчеркивал: «Первоначально всякая высшая функция была разделена между <...> двумя людьми, была взаимным психологическим процессом»¹. Интеллект — всегда собеседник.

¹ *Выготский Л. С.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1982. Т. 1. С. 115.

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

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

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

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

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

После Соссюра

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

Говоря о семиотике сейчас, в конце XX в., следует иметь в виду три различных ее аспекта. В первом она являет собой *научную дисциплину*, предсказанную еще Ф. Соссюром. Это область знания, объектом которого является сфера знакового общения: «...можно представить себе *науку, изучающую жизнь знаков в рамках жизни общества* ; такая наука явилась бы частью социальной психологии, а следовательно и общей психологии; мы назвали бы ее *семиологией*...»

Рассмотрение языка как одной из семиотических систем, утверждал Соссюр, ляжет в основу всех социальных наук: «Благодаря этому не только прольется свет на проблемы лингвистики, но, как мы полагаем, при рассмотрении обрядов, обычаев и т. п. как знаков все эти явления также выступят в новом свете, так что явится потребность объединить их все в рамках семиологии и разъяснить их законами этой науки»¹.

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

Наконец, третий аспект лучше всего определить как своеобразие научной психологии исследователя, склад его познающего сознания. Подобно тому, как кинорежиссер привыкает смотреть на окружающий мир сквозь пальцы, сложенные по форме кадра и «вырезающие» из целостного пейзажа отдельные

¹ *Соссюр Ф.* Труды по языкознанию / Пер. с фр. под ред. А. А. Холодовича. М, 1977. С. 54—55.

куски, исследователь-семиотик привычно преобразует окружающий его мир, высвечивая в нем семиотические структуры. Все, к чему прикасался своей золотой рукой царь Мидас, обращалось в золото. Подобно этому все, привлекающее внимание исследователя-семиотика, семиотизируется в его руках. Это связано с воздействием описывающего на описываемый объект, о чем речь пойдет в дальнейшем.

Эти три аспекта в своей совокупности составляют область семиотики.

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

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

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

Оба эти противопоставления имели для Соссюра самый фундаментальный характер. Язык — «...это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе».

Разделяя язык и речь, мы тем самым отделяем: 1) социальное от индивидуального; 2) существенное от побочного и более или менее случайного».

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

«1. Язык есть нечто вполне определенное в разнородном множестве фактов речевой деятельности. <...> Он представляет собою социальный аспект речевой деятельности, внешний по отношению к индивиду, который сам по себе не может ни создавать его, ни изменять. Язык существует только в силу своего рода договора, заключенного членами коллектива <...>

2. Язык, отличный от речи, составляет предмет, доступный самостоятельному изучению. Мы не говорим на мертвых языках, но мы отлично можем овладеть их механизмом. Что же касается прочих элементов речевой деятельности, то наука о языке вполне может обойтись без них; более того, она вообще возможна лишь при условии, что эти прочие элементы не примешаны к ее объекту»¹.

Не менее фундаментальный характер имело и второе из выделенных нами противопоставлений. Именно синхронии приписывался структурный характер, и она оказывалась носителем реляционных отношений, составляющих

¹ Соссюр Ф. Труды по языкознанию. С. 52—53.

сущность языка. Синхрония гомостатична, а диахрония представляет собой перечень внешних и случайных ее нарушений, реагируя на которые синхрония восстанавливает свою целостность: «Язык есть система, все части которой могут и должны рассматриваться в их синхронической взаимообусловленности.

Изменения никогда не происходят во всей системе в целом, а лишь в том или другом из ее элементов, они могут изучаться только вне ее». «В диахронической перспективе мы имеем дело с явлениями, которые не имеют никакого отношения к системам, хотя и обуславливают их». Язык противостоит всему случайному, текучему, внесистемному: «Язык есть механизм, продолжающий функционировать, несмотря на повреждения, которые ему наносятся»¹.

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

Часть первая. Текст как смыслопорождающее устройство

Три функции текста

В системе, разработанной Соссюром и надолго определившей направление семиотической мысли, очевидно предпочтение исследования языка, а не речи, структуры кода, а не текста. Речь и ее отграниченная артикулированная ипостась — текст — интересуют лингвиста лишь как сырой материал, манифестация языковой структуры. Все, что релевантно в речи (*resp.* тексте), дано в языке (*resp.* коде). Элементы, присутствующие в тексте, но не имеющие соответствия в коде, носителями смысла не являются. Этому соответствует решительное заявление Соссюра: «Надо с самого начала встать на почву языка и считать его нормой для всех прочих проявлений речевой деятельности»³. Принять язык за норму — означает сделать его точкой научного отсчета в определении существенного и несущественного для языковой дея-

¹ Соссюр Ф. Труды по языкознанию. С. 118—120.

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

³ Русский перевод (см.: Соссюр Ф., Труды по языкознанию. С. 47) дает: «считать его основанием (*norme*)». Думается, что это сдвигает смысл французского оригинала (см.: Saussure F. de. Cours de linguistique générale / Ed. critique préparée par T. de Mauro. Paris, 1962. P. 25.

тельности. Естественно, что все, не имеющее соответствия в языке (коде), при дешифровке сообщения «снимается». После того, как из руды речи выплавлен металл языковой структуры, остается только шлак. Именно в этом смысле наука о языке может обойтись без анализа речи.

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

Для получателя сообщения представляется естественной такая логическая последовательность:



Конечно, следовало бы вспомнить предостережение Э. Бенвениста. Он указывал, что из факта неосознанности производимых нами языковых операций и из того, что «мы можем сказать все, что угодно», «...проистекает то широко распространенное <...> убеждение, будто процесс мышления и речь — это два различных в своей основе рода деятельности, которые соединяются лишь в практических целях коммуникации, но каждый из них имеет свою область и свои самостоятельные возможности; причем язык предоставляет разуму средства для того, что принято называть выражением мысли».

И далее: «Конечно, язык, когда он проявляется в речи, используется для передачи „того, что мы хотим сказать“. Однако явление, которое мы называем „то, что мы хотим сказать“, или „то, что у нас на уме“, или „наша мысль“, или каким-нибудь другим именем, — это явление есть содержание мысли; его весьма трудно определить как некую самостоятельную сущность, не прибегая к терминам „намерение“ или „психическая структура“, и т. п. Это содержание приобретает форму, лишь когда оно высказывается, и только таким образом. Оно оформляется языком и в языке...»¹

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. Ред., коммент. и вступ. ст. Ю. С. Степанова. М., 1974. С. 104—105; ср.: Benveniste É. Problèmes de linguistique générale. [Paris], 1966. P. 63—64.

Однако можно себе представить некоторый смысл, который остается инвариантным при всех трансформациях текста. Этот смысл можно представить как дотекстовое сообщение, реализуемое в тексте. На такой презумпции построена модель «смысл — текст» (см. о ней далее). При этом предполагается, что в идеальном случае информационное содержание не меняется ни качественно, ни в объеме: получатель декодирует текст и получает исходное сообщение. Опять текст выступает лишь как «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель.

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

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

Если увидеть в адекватности передачи сообщения основной критерий оценки эффективности семиотических систем, то придется признать, что все естественно возникшие языковые структуры устроены в достаточной мере плохо. Для того, чтобы достаточно сложное сообщение было воспринято с абсолютной идентичностью, нужны условия, в естественной ситуации практически недостижимые: для этого требуется, чтобы адресант и адресат пользовались полностью идентичными кодами, то есть, фактически, чтобы они в семиотическом отношении представляли бы как бы удвоенную одну и ту же личность, поскольку код включает не только определенный двумерный набор правил шифровки — дешифровки сообщения, но обладает многомерной иерархией. Даже утверждение, что оба участника коммуникации пользуются одним и тем же естественным языком (английским, русским, эстонским и т. д.), не обеспечивает тождественности кода, так как требуется еще единство языкового опыта, тождественность объема памяти. А к этому следует присоединить единство представлений о норме, языковой референции и прагматике. Если добавить влияние культурной традиции (семиотической памяти культуры) и неизбежную индивидуальность, с которой эта традиция раскрывается тому или иному члену коллектива, то станет очевидно, что совпадение кодов передающего и принимающего в реальности возможно лишь в некоторой весьма относительной степени. Из этого неизбежно вытекает относительность идентичности исходного и полученного текстов. С этой точки зрения, действительно, может показаться, что естественный язык плохо выполняет порученную ему работу. О языке поэзии и говорить не приходится.

Таким образом, делается очевидно, что для полной гарантии адекватности переданного и полученного сообщения необходим искусственный (упрощенный) язык и искусственно-упрощенные коммуниканты: со строго ограниченным объемом памяти и полным вычеркиванием из семиотической личности ее культурного багажа. Созданный таким образом механизм сможет обслужить

лишь ограниченный круг семиотических потребностей; универсализм, присущий естественным языкам, ему будет в принципе чужд.

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

Каковы же эти функции?

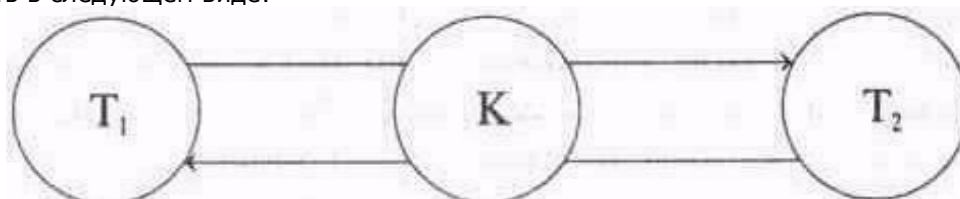
Здесь, прежде всего, следует назвать творческую. Всякая осуществляющая весь набор семиотических возможностей система не только передает готовые сообщения, но и служит генератором новых.

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

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

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

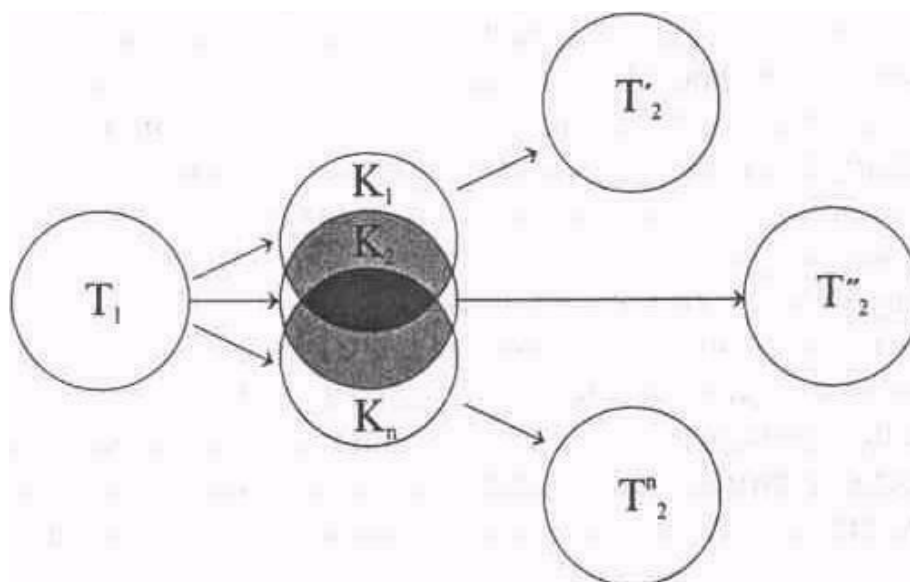
Схему адекватной передачи текста при пользовании искусственным языком можно представить в следующем виде:



Здесь передающий и принимающий пользуются единым кодом K.

Схема художественного перевода показывает, что передающий и принимающий пользуются различными кодами K_1 и K_2 , пересекающимися, но не идентичными. В случае обратного перевода это даст не исходный, а некоторый третий текст T_3 . Еще ближе к реальному процессу циркуляции сообщений случай, когда перед передающим оказывается не один код, а некоторое множественное пространство кодов k_1, k_2, \dots, k_n , каждый из которых — сложное иерархическое устройство и допускает порождение некоторого множества текстов, в равной мере ему соответствующих. Асимметричная направленность, постоянная потребность выбора делают в этом случае перевод актом порождения новой информации и реализуют творческую функцию как языка, так и текста.

Особенно показательна ситуация, когда между кодами существует не просто различие, а ситуация взаимной непереводимости (например, при переводе словесного текста в иконический). Перевод осуществляется с помощью принятой в данной культуре условной системы эквивалентностей. Так, например, при передаче словесного текста живописным (например, картина на евангельский сюжет) пространство темы будет в кодах пересекаться, а пространства языка и стиля — лишь условно соотноситься в пределах данной традиции. Комбинация переводимости — непереводимости (с разной степенью того и другого) определяет креативную функцию.



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

Следует отметить еще одну особенность. При пользовании искусственными языками (или естественным и поэтическим языками как искусственными, например, передавая роман Толстого краткой аннотацией сюжета) мы отделяем смысл от языка. При сложных операциях смыслопорождения язык неотделим от выражаемого им содержания. В этом последнем случае мы имеем уже не только сообщение на языке, но и сообщение о языке, сообщение, в котором интерес перемещается на его язык. Это и есть та направленность сообщения на код, в которой Р. О. Якобсон видел основной признак художественного текста.

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

Во втором случае возможен противоположный порядок: сначала дан документ, а затем уже реконструируется его язык. Такой порядок вполне обычен, когда мы получаем в руки обломок далекой от нас культуры. Речь может идти не только о словесных текстах на неизвестных языках, но и о вырванных из контекстов памятниках искусства и материальной культуры, функции и смысл которых археологу предстоит реконструировать. Еще более обычен этот случай в истории искусства, так как всякое новаторское художественное произведение является *sui generis* произведением на неизвестной аудитории языке, который еще должен быть реконструирован и усвоен адресатами. Возможность такого «самообучения» адресата обуславливается, во-первых, тем, что в любом, даже предельно индивидуализированном, языке не все индивидуально: неизбежно наличествуют уровни, общие для обоих участников коммуникации, служащие базой для реконструкции. Во-вторых, это «индивидуальное» и новое неизбежно стоит на определенной традиции, память о которой актуализована в тексте. Наконец, в-третьих, язык искусства неизбежно гетерогенен и, предельно удаляясь от полюса мета- и искусственных языков, он — парадоксально — обязательно включает элементы рефлексии над собой, то есть метаязыковые структуры. Опыт европейского авангарда убедительно свидетельствует, что чем индивидуальнее художественный язык, тем более места занимает авторская рефлексия, направленная на язык и включенная в его же структуру. Текст сознательно превращается в урок языка.

Итак, спектр текстов, заполняющих пространство культуры, нам рисуется как расположенный на оси, полюса которой образуют искусственные языки, с одной стороны, и художественные — с другой. Остальные помещаются на разных точках оси, тяготея то к одному, то к другому полюсу. При этом надо иметь в виду, что полюса этой оси — абстракция, не осуществляемая в

реальных языках: как невозможны искусственные языки без некоторого, хотя бы зачаточного синонимизма и других «поэтических» элементов, так неизбежны метаязыковые тенденции в языках с демонстративной тенденцией к «чистому» поэтизму.

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

Я запретил бы «Продажу овса и сена»...

Ведь это пахнет убийством Отца и Сына?¹ —

а зашедший в город крестьянин у Пильняка читает: «Коммутаторы, аккумуляторы» как

Ком-му ... таторы, а ... кко-му ... ляторы <...>²,

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

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

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

С этой точки зрения исключительно интересен исторический «спор» между гениальными лингвистами Ф. Соссюром и Р. О. Jakobsonом.

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

¹ Асеев Н. Собр. соч.: В 5 т. М., 1963. Т. 1. С. 50.

² Пильняк Б. Голый год. М.; Л., 1927. С. 125.

языка и одним из важнейших импульсов для его последующих фонологических разысканий. С опытом работы с художественным языком связана чуткость Якобсона к эстетической стороне семиотических систем. Это объясняет тот нажим, с которым он критикует Соссюра, атакуя центральный для последнего принцип условности связи между означающим и означаемым в знаке¹. Действительно, язык художественного текста приобретает вторичные черты иконизма, что отражается на возникновении вопроса «непереводимости» поэтического языка. В названной статье Якобсон исключительно тонко вскрывает черты иконизма, присущие языку каждодневного общения, то есть наличие потенциального художественного начала в языке как таковом. Если академик А. Н. Колмогоров еще в начале 1960-х гг. показал, что на искусственных языках нельзя писать стихов, то Р. О. Якобсон убедительно продемонстрировал потенциальный иконизм и, следовательно, наличие художественного аспекта в естественных языках, подтвердив тем самым мысль А. А. Потебни о том, что вся сфера языка принадлежит искусству.

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

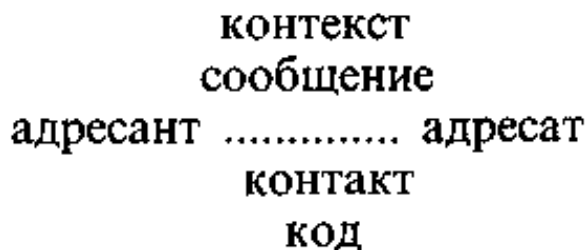
Любая культура постоянно подвергается бомбардировке со стороны падающих на нее, подобно метеоритному дождю, случайных отдельных текстов. Речь идет не о текстах, включенных в определенную связную традицию, оказывающую влияние на ту или иную культуру, а именно об отдельных возмущающих вторжениях. Это могут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

¹ См.: *Якобсон Р.* В поисках сущности языка // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983.

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

Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)

Органическая связь между культурой и коммуникацией составляет одну из основ современной культурологии. Следствием этого является перенесение на сферу культуры моделей и терминов, заимствованных из теории коммуникаций. Применение основной модели, разработанной Р. Якобсоном, позволило связать обширный круг проблем языка, искусства и — шире — культуры с теорией коммуникативных систем. Как известно, предложенная Р. Якобсоном¹ модель имела следующий вид:



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

Нам еще придется обращать внимание на обязательность наличия в едином механизме культуры изобразительных и словесных связей, которые могут рассматриваться как два различно устроенных канала передачи информации. Однако оба эти канала описываются моделью Якобсона и в этом отношении однотипны. Но если задаться целью построить модель культуры на более абстрактном уровне, то окажется возможным выделить два типа каналов коммуникации, из которых только один будет описываться применявшейся до сих пор классической моделью. Для этого необходимо сначала

¹ См.: *Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambridge, 1964. P. 353.

выделить два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление «Я — ОН», в котором «Я» — это субъект передачи, обладатель информации, а «ОН» — объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и не известно «ему».

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

Когда мы говорим о передаче сообщения по системе «Я — Я», мы имеем в виду в первую очередь не те случаи, когда текст выполняет мнемоническую функцию. Здесь воспринимающее второе «Я» функционально приравнивается к третьему лицу. Различие сводится к тому, что в системе «Я — ОН» информация перемещается в пространстве, а в системе «Я — Я» — во времени¹.

Прежде всего нас интересует случай, когда передача информации от «Я» к «Я» не сопровождается разрывом во времени и выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Сообщение самому себе уже известной информации прежде всего имеет место во всех случаях, когда при этом повышается ранг сообщения. Так, когда молодой поэт читает свое стихотворение 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 или ложность сообщения ставится в зависимость от того, высказано оно словами или только подразумевается, сказано или написано, написано или напечатано и т. д.

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

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

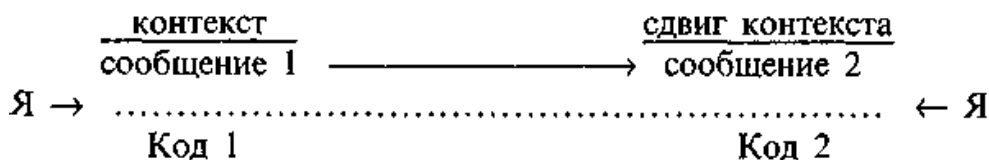
Как достигается, однако, столь странное положение, при котором сообщение, передаваемое в системе «Я — Я», не делается полностью избыточным и приобретает какую-то дополнительную новую информацию?

¹ *Пятигорский А. М.* Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962. С. 149—150.

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

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

Схема коммуникации в этом случае выглядит так:



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

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

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

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

СОН НА МОРЕ

И море и буря качали наш челн;
 Я, сонный, был предан всей прихоти волн.
 Две беспредельности были во мне,
 И мной своевольно играли оне.
 Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы,
 Окликались 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-лабиринфы, 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 недвижимый сиял.
 Но все грезы насквозь, как волшебника вой,
 Мне слышался грохот пучины морской,
 И в тихую область видений и снов
 Врывалась пена ревущих валов¹.

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

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

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

Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы, Окликались ветры
 и пели валы <...> Но над хаосом звуков носился мой сон <...>
 Но все грезы насквозь, как волшебника вой <...>

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

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

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

XXXVI

И что ж? Глаза его читали, Но мысли были
 далеко; Мечты, желанья, печали Теснились в
 душу глубоко. Он меж печатными строками
 Читал духовными глазами Другие строки. В
 них-то он Был совершенно углублен.

¹ Тютчев Ф. И. Лирика: [В 2 т.] / Изд. подгот. К. В. Пигарев. М., 1965. Т. 1. С. 51.

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: *Benedetta*
 Иль *Idol mio* и ронял
 В огонь то туюлю, то журнал (VI, 183—184)¹.

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

Наконец, третий пример, который бы нам хотелось привести, — это японский буддийский монах, созерцающий «каменный парк»². Такой парк представляет собой сравнительно небольшую площадку, усыпанную щебнем, с расположенными на ней в соответствии со сложным математическим ритмом камнями. Созерцание этих сложно расположенных камней 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

¹ Здесь и далее произведения А. С. Пушкина цитируются по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1949, с указанием тома римскими цифрами, страницы — арабскими.

² См.: *Saito K., Wada S.* The Magic of Trees and Stones: Secrets of Japanese Gardening. New York; Rutland; Tokyo, 1970. P. 101—104.

словесное сообщение. Ср. концепцию соотношения информации и фасциации, предложенную Ю. В. Кнорозовым¹. Однако для того, чтобы система работала, необходимо столкновение и взаимодействие двух разнородных начал: сообщения на некотором семантическом языке и вторжения чисто синтагматического добавочного кода. Только от сочетания этих начал образуется та коммуникативная система, которую можно назвать языком «Я — Я».

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

Внутренняя речь есть немая, молчаливая речь. Это — ее основное отличие. Но именно в этом направлении в смысле постепенного нарастания этого отличия и происходит эволюция эгоцентрической речи <...> Тот факт, что этот признак развивается постепенно, что эгоцентрическая речь раньше обособляется в функциональном и структурном отношении, чем в отношении вокализации, указывает только на то, что мы положили в основу нашей гипотезы о развитии внутренней речи, — именно, что внутренняя речь развивается не путем внешнего ослабления своей звучащей стороны, переходя от речи к шепоту и от шепота к немой речи, а путем функционального и структурного обособления от внешней речи, переходя от нее к эгоцентрической и от эгоцентрической к внутренней речи»².

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 сняты мне не предметы, не происшествия, а какие-то чудные сокращения, которые относятся к ним, как иероглиф к изображению, как список содержания книги к самой книге. Не происходит ли это от малочисленности предметов, меня окружающих, и происшествий, какие со мною случаются?»³

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

¹ См.: Структурно-типологические исследования / Отв. ред. Т. Н. Молошная. М., 1962. С. 285.

² *Выготский Л. С.*, Мышление и речь. Психологические исследования / Ред. и вступ. ст. В. Колбановского. М.; Л., 1934. С. 285—292.

³ Дневник В. К. Кюхельбекера. Материалы к истории русской литературной и общественной жизни 10—40-х годов XIX века / Ред., введение и примеч. В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого. Л., 1929. С. 61—62. К моменту записи Кюхельбекер находился уже шестой год в одиночном заключении.

только кратких, но и долгих гласных, диакритических точек. *Возможность чтения только при знании наизусть*¹.

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

невесты С. А. Берс:

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

— Я поняла, — сказала она, покраснев.

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

— Это слово значит *никогда*, — сказала она»².

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

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

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

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

Усл. о см. 25

У о с. Р. П. М. К. Б.: 24.

Расшифровывается так:

Усл<ышал> о см<ерти> <Ризнич> 25 <июля 1826 г.>

У<слышал> о с<мерти> Р<ылеева>, П<естеля>, М<уравьева>, К<аховского>, Б<естужева>: 24 <июля 1826 г.>³.

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

¹ Коран / Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963. С. 674. (Курсив мой. — Ю. Л.).

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1981. Т. 8. С. 436.

³ Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. и коммент. М. А. Цявловского, Л. Б. Модзалевского, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935. С. 307.

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

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

9 мая 1828 г, Пушкин написал посвященное Анне Алексеевне Олениной, к которой он сватался, стихотворение «Увы! язык любви болтливой». Там же находится запись:

ettenna eninelo

eninelo ettenna¹.

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

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

* * *

Механизм передачи информации в канале «Я — Я» можно представить следующим образом: вводится некоторое сообщение на естественном языке, затем вводится некоторый добавочный код, представляющий собой чисто формальную организацию, определенным образом построенную в синтагма-

¹ Рукою Пушкина. С. 314.

тическом отношении и одновременно или полностью освобожденную от семантических значений или стремящуюся к такому освобождению. Между первоначальным сообщением и вторичным кодом возникает напряжение, под влиянием которого появляется тенденция истолковывать семантические элементы текста как включенные в дополнительную синтагматическую конструкцию и получающие от взаимной соотнесенности новые — реляционные — значения. Однако, хотя 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 сопоставления первичных единиц, и третьей степени — за счет втягивания в сообщение внетекстовых ассоциаций разных уровней — от наиболее общих до предельно личных.

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

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

Конечно, ориентированность текста на первичное языковое сообщение или на сложную перестройку значений и возрастание информации еще сама по себе не означает, что он будет функционировать как поэзия или как

проза: здесь вступает в работу соотнесенность с общекультурными моделями этих понятий в данную эпоху.

Итак, мы можем сделать вывод, что система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности, с чем связан весьма широкий круг культурных функций от необходимого человеку в определенных типах культуры ощущения своего отдельного бытия до самоопoznания 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 автокоммуникативный характер связи может маскироваться, принимая формы других видов общения (например, молитва может осознаваться как общение не с собой, а с внешней могущественной силой, повторное чтение, чтение уже известного текста — по аналогии с первым чтением, как общение с автором и пр.), адресат, воспринимающий словесный текст, должен решить, что же ему передано — код или сообщение. Здесь, в значительной мере, речь будет идти об установке воспринимающего, поскольку один и тот же текст может играть роль и сообщения, и кода или же, осциллируя между этими полюсами, того и другого одновременно.

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

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

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

Функционально текст используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет нам каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует 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 несчастной любви бросилась под поезд, и она, вместо того чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: «Анна Каренина — это я» — и пересматривает свое понимание себя, свои отношения с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самой собой. Именно так читала романы пушкинская Татьяна:

Воображаясь 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 присвоя Чужой восторг, чужую грусть, В забвеньи шепчет наизусть Письмо для милого героя... Но наш герой, кто б ни был он, Уж верно был не Грандисон (VI, 55).

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

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

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

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

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

Очевидно, что во всех этих случаях тексты функционируют не как сообщения на некотором языке (не для Пушкина, а для Татьяны и Лен-

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

Искусство возникает не в ряду текстов системы «Я — ОН» или системы «Я — Я». Оно использует наличие обеих коммуникативных систем для осцилляции в поле структурного напряжения между ними. Эстетический эффект возникает в момент, когда код начинает использоваться как сообщение, а сообщение как код, то есть 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 соотносены с той или иной системой коммуникации. Однако, кроме ориентации жанров, в определенные моменты, в силу исторических, социальных и других причин эпохального характера, та или иная литература в целом (и шире — искусство в целом) может характеризоваться ориентацией на автокоммуникацию. Показательно, что отрицательное отношение к тексту-штампу будет хорошим рабочим критерием общей ориентированности литературы на сообщение. Ориентированная на автокоммуникацию литература не только не будет чуждаться штампов, а проявит тяготение к превращению текстов в штампы и отождествлению «высокого», «хорошего» и «истинного» со «стабильным», «вечным» — то есть штампом.

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

перестать быть сообщением, это невозможно, как убеждает нас весь опыт искусства.

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

Законы построения художественного текста в значительной мере суть законы построения культуры как целого. Это связано с тем, что сама культура может рассматриваться как сумма сообщений, которыми обмениваются различные адресанты (каждый из них для адресата — «другой», «он»), и как одно сообщение, отправляемое коллективным «я» человечества самому себе. С этой точки зрения, культура человечества — колоссальный пример автокоммуникации.

* * *

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

Поскольку в качестве «сообщения 1» могут выступать широкие пласты информации, составляющие фактически специфику данной личности, перестройка их приводит к изменению структуры личности. Следует отметить, что если схема коммуникации «Я — ОН» подразумевает *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 есмь в чину учимых и учащих мя требую». «Юности честное зеркало» приписывает молодым людям видеть образование в получении знания, «...желая оть всякаго научитися, а не верхоглядомъ смотря...»¹. Следует подчеркнуть, что речь идет именно об ориентации,

¹ [Петр I]. Юности честное зеркало, или Показание к житейскому обхождению. СПб., 1717. С. 21.

поскольку на уровне текстовой реальности всякая культура состоит из обоих видов коммуникаций. Кроме того, отмеченная черта не специфична культуре нового времени — в разных формах она встречается в различные эпохи. 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.

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

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

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

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

Реальные культуры, как и художественные тексты, строятся по принципу маятникообразного качания между этими системами. Однако ориентация того или иного типа культуры на автокоммуникацию или на получение истины извне в виде сообщений проявляется как господствующая тенденция.

В особенности резко она сказывается в том мифологизированном образе, который каждая культура создает в качестве своего идейного автопортрета. Эта модель самой себя оказывает воздействие на культурные тексты, но не может быть с ними отождествлена, иногда являясь обобщением скрытых за текстовыми противоречиями структурных принципов, а иногда представляя прямую их противоположность. (В области типологии культур возможен факт возникновения грамматики, которая принципиально неприменима к текстам того языка, описывать который она претендует).

Культуры, ориентированные на сообщения, носят более подвижный, динамический характер. Они имеют тенденцию безгранично увеличивать число текстов и дают быстрый прирост знаний. Классическим примером может считаться европейская культура XIX в. Обратной стороной этого типа культуры является резкое разделение общества на передающих и принимающих, возникновение психологической установки на получение истины в качестве готового сообщения о чужом умственном усилии, рост социальной пассивности тех, кто находится в позиции получателей сообщения. Очевидно, что читатель европейского романа нового времени более пассивен, чем слушатель волшебной сказки, которому еще предстоит трансформировать полученные им штампы в тексты своего сознания, посетитель театра пассивнее участника карнавала. Тенденция к умственному потребительству составляет опасную сторону культуры, односторонне ориентированной на получение информации извне.

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

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

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

Риторика — механизм смыслопорождения

Сознание человека гетерогенно. Минимальное мыслящее устройство должно включать в себя хотя бы две разноустроенных системы, которые обменивались бы выработанной внутри них информацией. Исследования по специфике функционирования больших полушарий человеческого мозга вскрывают его глубокую аналогию с устройством культуры как коллективного интеллекта. В обоих случаях мы обнаруживаем наличие, как минимум, двух принципиально отличных способов отражения мира и выработки новой информации с последующими сложными механизмами обмена текстами между этими системами. В обоих случаях мы наблюдаем, в общих чертах, аналогичную структуру: в рамках одного сознания наличествуют как бы два сознания. Одно оперирует дискретной системой кодирования и обрабатывает 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 действия, 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 установлены взаимно-однозначные отношения, в результате чего возможно отображение одной системы на другую. Это позволяет текст одного языка адекватно выразить средствами другого. Однако в случае, когда соплагаются дискретные и недискретные тексты, это в принципе невозможно. Дискретной и точно обозначенной семантической единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла. Если же там и имеется *sui generis* сегментация, то она не сопоставима с типом дискретных границ первого текста. В этих условиях возникает ситуация непереводаемости, однако именно здесь попытки перевода осуществляются с особым упорством и дают наиболее ценные результаты. В этом случае возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом эквивалентность. Подобный незакономерный и неточный, однако в определенном отношении эквивалентный перевод составляет один из существенных элементов всякого творческого мышления. Именно эти «незакономерные» сближения дают толчки для возникновения новых смысловых связей и принципиально новых текстов.

Пара взаимно несопоставимых значимых элементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп. В этом отношении тропы являются не внешним украшением, некоторого рода 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 отточенных непрерывных процессов в дискретных формулах, построения пространственных физических моделей элементарных частиц и пр. являются риторическими фигурами (тропами). И точно так же, как в поэзии, в науке закономерное сближение часто выступает в качестве толчка для формулирования новой закономерности.

Теория тропов за века своего существования накопила обширную литературу по определению основных их видов: метафоры, метонимии и синекдохи. Литература эта продолжает расти. Однако очевидно, что при любом логизировании тропа один из его элементов имеет словесную, а другой — зрительную природу, как бы замаскирован этот второй элемент ни был. Даже в логических моделях метафор, создаваемых в целях учебных демонстраций, недискретный образ (зрительный или акустический) составляет имплицированное посредующее звено между двумя дискретными словесными компонентами. Однако чем глубже ситуация неперевода между двумя языками, тем острее потребность в общем для них метаязыке, который перекидывал бы между ними мост, способствуя установлению эквивалентностей. Именно языковая неоднородность тропов вызвала гипертрофию метаструктурных построений в «риторике фигур». Уклон в догматизм на уровне метаописания компенсировал неизбежную неопределенность на уровне текста фигур. Компенсация здесь получает особый смысл, поскольку риторические тексты отличаются от общезыковых 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 имеет характер гипер-рационализма, связанный с включением сознательной конструкции непосредственно в текст риторической фигуры. Это обстоятельство особенно заметно в тех случаях, когда метафора строится не на основе столкновения слов, а как элемент, например, киноязыка.

Резкое монтажное сопоставление двух зрительных образов, казалось бы, обходится без коллизии между дискретностью и недискретностью или других ситуаций принципиальной непереводаемости. Однако внимательное рассмотрение убеждает, что метаструктура строится здесь на основе уподобления кадра слову естественного языка и механизм дискретности вносится в самую 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 Зольтана Фабри «Муравейник» (1971) 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: 2—3; Лк 8: 5—11; Мк 4: 1—2). Другой член метафоры (происходящие события) словесно не пересказывается, а раскрывается в отношении к первому (и другим, ему подобным).

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

Риторические фигуры (тропы). В традиционной риторике «приемы изменения основного значения слова именуются тропами» (Томашевский). В неориторике последних десятилетий делались многочисленные попытки уточнить значение как тропов вообще, так и конкретных их видов (метафора, метонимия, синекдоха, ирония) в соответствии с современными лингво-семиотическими идеями. Основной опыт в этом направлении принадлежит Р. Якобсону¹. Якобсон, выделяя два основных вида тропа: метафору и метонимию, связывает их с двумя основными осями структуры языка: парадигматической и синтаксической. Метафора представляет собой, по Якобсону, замещение понятия по оси парадигматики, что связано с выбором из парадигматического ряда, замещением *in absentia* и установлением смысловой связи по сходству: метонимия располагается на синтаксической оси и представляет собой не выбор, а сочетание *in praesentia* и установление связи по смежности. Рассматривая культурную функцию риторических фигур, Якобсон, с одной стороны, расширяет ее, видя в ней основу смыслообразования в любой семиотической системе. Поэтому он применяет термин «метафора» и «метонимия» к кино, живописи, психоанализу и пр. С другой, он сужает их, отводя метафоре сферу семиотической структуры = поэзии, а метонимии — сферу текста = прозы. «Метафора для поэзии и метонимия для прозы составляет линию наименьшего сопротивления»². 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 Якобсон Р. В поисках сущности языка // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М, 1983; Jakobson R. Questions de poétique. Paris, [1973].

² Jakobson R. Deux aspects du langage et deux types d'aphasie // Essais de linguistique générale / Trad. de l'angl. et préf. par N. Ruwet. [Paris], [1963].

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

Связь языковых кодов с культурными позволяет строить на основе метонимии метафорические фигуры. В этом же направлении работает мысль Ц. Тодорова, который связывает метафору с удвоением синекдохи. Впрочем, позиция последнего, в определенной мере, сближается с концепцией группы («льежская группа»). В 1970 г. «группа μ » (Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ж.-М. Клинкаберг, Ф. Мэнге, Ф. Пир, А. Тринон) 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 различных усложнений исходных типов синекдохи. Построение это подверглось критике со стороны Никола Рюве с лингвистических позиций и П. Шофера и Д. Райса — с литературной точки зрения¹. Мнение Н. Рюве: «В вопросе риторики вообще и тропов в частности главная задача предикативной теории заключается в попытке ответить на вопрос: в каких условиях данное лингвистическое выражение получает переносное значение»² — 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»³.

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

¹ См.: Groupe μ . *Miroires rhétoriques: sept alas de reflexion* // *Poétique*. 1977. № 29.

² *Ruwet N.* *Synecdoques et métonymies* // *Poétique*. Vol. XXIII. 1975.

³ *Rice D., Schofer P.* *Metaphor, metonymy and synecdoche* // *Semiotica*. Vol. XXI. 1977. No 1—2.

Типологическая и функциональная природа фигур. Изучение логических основ классификации тропов не должно заслонять вопроса об их типологической и функциональной телеологии, вопрос «Что такое тропы?» не отменяет других: «Как они работают в тексте?», «Какова их цель в смысловом механизме речи?». Ближе всего из писавших о неориторике к этому вопросу подошли Р. Якобсон и У. Эко, первый, указав на связь проблемы с оппозицией поэзия/проза, а второй, введя в обсуждение ассоциативные цепи.

Следует обратить внимание на то, что существуют культурные эпохи, целиком или в значительной мере ориентированные на тропы, которые становятся обязательным признаком всякой художественной речи, а в некоторых предельных случаях — всякой речи вообще. Вместе с тем можно было бы указать и на целые эпохи, в которые художественно-значимым делается именно отказ от риторических фигур, и речь, для того чтобы восприниматься как художественная, должна воспроизводить нормы нехудожественной речи. В качестве эпох, ориентированных на троп, можно назвать мифопоэтический период, средневековье, барокко, романтизм, символизм и авангард. Обобщая семантические принципы всех этих разнородных текстообразующих структур, мы, возможно, сможем установить и типологическую природу тропа. Во всех перечисленных стилях широко практикуется замена семантических единиц другими. Однако существенно подчеркнуть, что во всех случаях заменяющее и заменяемое не только не являются адекватными по каким-либо существенным семантическим и культурным параметрам, но обладают прямо противоположным свойством — несовместимостью. Замена осуществляется по принципу коллажа, где написанные маслом детали картины соседствуют с приклеенными натуральными объектами (приклеенная деталь по отношению к расположенной рядом нарисованной будет выступать как метонимия, а по отношению к той потенциально нарисованной, которую она заменяет, — как метафора). Нарисованные и приклеенные объекты принадлежат к разным и несовместимым мирам по признакам: реальность/иллюзорность, двухмерность/трехмерность, знаковость/незнаковость и пр. 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 непереводаемости замещаемого замещающим. Это могут быть отношения одно/многомерности, дискретности/непрерывности, материальности/нематериальности, земного/потустороннего и пр. 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 взаимодозначного 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 взаимодозначного соответствия, а не семантической осцилляции, перед нами — стершийся троп, который лишь генетически является риторической фигурой, но функционирует как фразеологизм в его устойчивом словарном значении. Это, видимо, и есть ответ на вопрос, поставленный Н. Рюве.

Приведем несколько примеров. Если икону в том ее семиотическом значении, которое она приобрела в Византии и всей восточной церкви, можно считать метафорой, то святая реликвия выступает как метонимия. Реликвия является частью тела святого или вещью, находившейся с ним в непосредственном контакте. В этом смысле вещественный, воплощенный, телесный облик святого заменяется телесной же частью его или вещественным предметом, с ним связанным. Икона же, как это было первоначально намечено у Оригена и получило обоснование в писаниях Григория Нисского, псевдо-Дионисия Ареопагита, представляет собой вещественный и выраженный знак невещественной и невыразимой сущности божества. Нарисованное на иконе являет собой изображение в первичном и прямом смысле. Климент Александрийский прямо уподобил зримое словесному: говоря о том, что Христос, вочеловечившись, принял образ «невзрачный» и лишенный телесной красоты, он отмечает: «Ибо всегда следует постигать не слова, а то, что они обозначают»¹. Таким образом, между метафорическим выражением и метафорическим же содержанием устанавливаются сложные семантические отношения неравенства и неоднозначности, исключаящие 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 канонам, 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

¹ См.: *Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1977. С. 30—40.

стремится высказать себя людям (поэтому создание иконы — активный акт со стороны ее самой; икона является достойным, а не просто рисуется художником), и энергии человека, который возносится в поисках высшего знания, — она представляет часть ритуально-риторического контекста, который охватывает не только процесс создания иконописцем иконы, но и весь духовный строй его жизни, подразумевает строгую и праведную жизнь, молитвы, пост и духовное вознесение. Интересно, что, когда Гоголь предъявил именно такие требования к жизни художника (вторая редакция «Портрета», статья «Исторический живописец Иванов» в «Выбранных местах из переписки с друзьями») и писателя, все его творчество приобрело в его собственных глазах характер грандиозной метафоры.

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

На совершенно иной идейно-культурной основе вырастает метафоризм эпохи барокко. Однако и здесь мы сталкиваемся с тем, что тропы (границы, отделяющие одни виды тропов от других, приобретают в текстах барокко исключительно зыбкий характер) составляют не внешнюю замену одних элементов плана выражения другими, а способ образования особого строя сознания. При этом мы снова обнаруживаем характерное сближение взаимонепереводимых сфер словесных и иконических, дискретных и недискретных знаков. Так, Лопе де Вега называет Марино великим художником для слуха, а Рубенса — великим поэтом для зрения. А Тезауро называет архитектуру «метафорой из камня». В «Подзорной трубе Аристотеля» Тезауро разработал учение о Метафоре как универсальном принципе и человеческого, и божественного сознания. В основе его лежит остроумие — мышление, основанное на сближении несхожего, соединении несоединимого. Метафорическое сознание приравнивается творческому, и даже акт божественного творчества представляется Тезауро как некое высшее Остроумие, которое средствами метафор, аналогий и кончетто творит мир. Тезауро возражает против тех, кто видит в риторических фигурах внешние украшения, — они составляют для него самую 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 слиянию¹, общая установка на троп как основу стилиобразования 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

¹ См.: *Grimaud M.* Sur une métaphore métonymique hugolienne selon Jacques Lacan // *Littérature.* 1978. № 29. February.

различных семиотических систем. Вакенродер в «Сердечных излияниях монаха, любителя искусств» отождествляет язык символов, эмблем и метафор с искусством как таковым: «Искусство есть язык совсем иного рода, нежели природа; но и ему присуща чудесная власть над человеческим сердцем, достигаемая подобными же темными и тайными путями. Оно говорит при помощи изображений людей и таким образом пользуется иероглифическим письмом, знаки которого по внешности нам знакомы и понятны. Однако оно так трогательно и восхитительно сплавляет с этими видимыми образами духовное и платоническое, что и в этом случае все наше существо и все, что ни есть в нас, приходит в волнение и бывает потрясено до основания»¹.

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

Таким образом, троп не является украшением, принадлежащим лишь сфере выражения, орнаментализацией некоего инвариантного содержания, а является механизмом построения некоего, в пределах одного языка не конструируемого, содержания. Троп — фигура, рождающаяся на стыке двух языков, и в этом отношении он изоструктурен механизму творческого сознания как такового. Это обуславливает и положение, согласно которому любые логические дефиниции риторических фигур, игнорирующие их билингвильную 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

¹ Вакенродер В. Г. О двух удивительных языках и их таинственной силе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Пер. с нем.; подгот. текстов, вступ. ст. и общ. ред. А. С. Дмитриева. М, 1980. С. 76.

нуля. Эта «минус-риторика», субъективно воспринимаемая как сближение с реальностью и простотой, представляет собой зеркальное отражение риторики и включает своего эстетического противника в собственный культурно-семиотический код. Так, безыскусственность неореалистического фильма на самом деле таит в себе латентную риторику, действенную на фоне стершейся и переставшей «работать» риторики помпезных псевдоисторических киноэпопей и великосветских комедий. В свою очередь кинематографическое барокко фильмов Феллини реабилитирует риторику как основу конструкции смыслов большой сложности.

Метариторика и типология культуры. Метафора и метонимия принадлежат к области аналогического мышления. В этом качестве они органически связаны с творческим сознанием как таковым. Поэтому, как уже говорилось, ошибочно риторическое мышление противопоставлять научному как специфически художественное. Риторика свойственна научному сознанию в такой же мере, как и художественному. В области научного сознания можно выделить две сферы. Первая — риторическая — область сближений, аналогий и моделирования. Это сфера выдвижения новых идей, установления неожиданных постулатов и гипотез, прежде казавшихся абсурдными. Вторая — логическая. Здесь выдвинутые идеи подвергаются проверке, разрабатываются вытекающие из них выводы, устраняются внутренние противоречия в доказательствах и рассуждениях. Первая — «фаустовская» — сфера научного мышления составляет неотъемлемую часть исследования и, принадлежа науке, поддается научному описанию. Однако аппарат такого описания сам должен строиться специфически, образуя язык метариторики. Так, например, в качестве метаметафор могут рассматриваться все случаи изоморфизмов, гомоморфизмов и гносеоморфизмов (включая эпио-, эндо-, моно- и автоморфизмы). Они в целом создают аппарат описания широкой области аналогий и эквивалентностей, позволяя сближать, а в определенном отношении и отождествлять по видимости отдаленные явления и объекты. Примером метаметонимии может служить теорема Г. Кантора, устанавливающая, что если какой-либо отрезок содержит в себе число алеф (\aleph) точек (то есть 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 метаметонимии. 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 пр., в зависимости от того, отнесем ли мы его к художественным или нехудожественным текстам и какие правила для тех и других мы припишем, то есть в зависимости от контекста культуры, в которой мы его поместим. Так, тексты эзотерических культур, будучи извлечены из общего контекста и в отрыве от специальных (как правило, доступных лишь посвященным) кодов культуры, вообще перестают быть понятными или раскрываются лишь с точки зрения внешнего смыслового пласта, сохраняя тайные значения для узкого круга допущенных. Так строятся тексты скальдов, суфийские, масонские и многие другие. Вопрос о том, понимается ли текст в прямом или переносном (риторическом) значении, также зависит от приложения к нему более общих культурных кодов. Поскольку существенную роль играет собственная ориентация культуры, выражающаяся в том, как она видит самое себя, — в системе самоописаний, образующих метакультурный слой, текст может выглядеть как «нормальный» в семантическом отношении в одной перспективе и «аномальный», семантически сдвинутый — в другой. Отношение текста к различным метакультурным структурам образует семантическую игру, которая является условием риторической организации текста. Например, вторичная зашифрованность семантики в случае, если она произведена однозначным способом, может образовывать тайный эзотерический язык, но не является тропом и к сфере риторики не относится. С другой стороны, в период, когда напряженная словесная игра, метафоризм барокко вошли в традицию и стали предсказуемой нормой не только литературного языка, но и щегольской речи светских салонов и *précieux*¹, 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 (то есть культурной нормой эпохи барокко), с одной стороны, и новой, еще не утвердившейся, нормой классицизма, с другой. Барочная метафора в таком контексте воспринималась как знак тривиальности и не выполняла риторической функции, а отсутствие метафоры, играя активную роль, оказывалось эстетически значимым.

Подобно тому как в области науки ориентация на построение всеобъемлющих гипотез, устанавливающих соответствия между, казалось бы, самыми отдаленными областями опыта и связанная с «научной риторикой» и «научным остроумием», чередуется с позитивистской установкой на эмпирическое расширение поля знания, в искусстве «риторическое моделирование» перио-

¹ Прециозниц (фр.).

дически 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.

Риторика текста. С того момента, как мы начинаем иметь дело с текстом, то есть с отдельным, замкнутым в себе и имеющим целостное, нерасчленимое значение и целостную, нерасчленимую функцию семиотическим образованием, отделенным от контекста, отношение его элементов к проблеме риторики резко меняется. Если весь текст в целом закодирован в системе культуры как риторический, любой его элемент также делается риторическим, независимо от того, представляется ли нам он в изолированном виде, имеющим прямое или переносное значение. Так, например, поскольку всякий художественный текст *a priori* выступает в нашем сознании как риторически организованный, любое заглавие художественного произведения функционирует в нашем сознании как троп или минус-троп, то есть 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 целостностью художественного и нехудожественного текстов невозможно однозначное отношение и, следовательно, невозможен взаимно-однозначный перевод. Возможны лишь условная эквивалентность и различные типы аналогии. А именно это и составляет сущность риторических отношений. Но в культурах, ориентированных на риторическую организацию, каждая ступень в возрастающей иерархии семиотической организации дает увеличение измерений пространства смысловой структуры. Так, в византийской и древнерусской культуре иерархия: мир обыденной жизни и не книжной речи — мир светского искус-

ства — мир церковного искусства — божественная литургия — трансцендентальный божественный Свет — составляет цепь непрерывного иррационального усложнения: сначала переход от незнакового мира вещей к системе знаков и социальных языков, затем соединение знаков различных языков, не переводимое ни на один из языков в отдельности (соединение слова и распева, книжного текста и миниатюры, соединение в храмовом действе слов, пения, стенной живописи, естественного и искусственного освещения, запахов ладана и курений; соединение в архитектуре здания и пейзажа и пр.), и, наконец, соединение искусства с трансцендентальной божественной Истиной. Каждая ступень иерархии невыразима средствами предшествующей, которая представляет лишь образ (неполное присутствие) ее. Принцип риторической организации лежит в основе данной культуры как таковой, превращая каждую новую ее ступень для нижестоящих в семиотическое таинство. Принцип риторической организации культуры возможен и на чисто светской основе: так, для Павла I парад был в такой же мере метафорой Порядка и Власти, в какой для Наполеона сражение — метонимией Славы.

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

Существенным аспектом современной риторики является круг проблем, связанных с грамматикой текста. Здесь традиционные проблемы риторического построения обширных отрезков текста смыкаются с современной лингвистической проблематикой. Важно подчеркнуть, что традиционные риторические фигуры построены на внесении в текст дополнительных признаков симметрии и упорядоченности, в определенном отношении аналогичных построению поэтического текста. Однако, если поэтический текст подразумевает обязательную упорядоченность низших уровней (причем неупорядоченное или факультативно упорядоченное в системе данного языка переводится в ранг обязательных и релевантных упорядоченностей, а лексико-семантический уровень получает надязыковую упорядоченность уже как результат этой первичной организации), то в риторическом тексте картина обратная: обязательной организации подвергаются лексико-семантический и синтаксические уровни, а ритмико-фонетическая упорядоченность выступает как явление факультативное и производное. Однако для нас важно подчеркнуть некоторый общий эффект: в обоих случаях то, что в естественном языке представляет цепочку самостоятельных знаков, превращается в смысловое целое с «размазанным» на всем пространстве семантическим содержанием, 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 интегрируются. Возникает то, что, применительно к поэтическому тексту, Тынянов назвал «теснотой поэтического ряда».

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

но и с лингвистическими проблемами: бурное развитие того раздела языкознания, которое получило название «грамматика текста» и посвящено структурному единству речевых сообщений на сверхфразовом уровне, актуализировало традиционные проблемы риторики в лингвистическом их повороте. Поскольку механизм сверхфразового единства усматривался в лексических повторах или их субститутах, с одной стороны, и в логических и интонационных связках, с другой¹, то традиционные формы риторических структур абзаца или текста в целом, казалось, приобретали непосредственно лингвистический смысл. Подход этот был подвергнут критике со стороны Б. М. Гаспарова², указавшего на недостаточность такого механизма описания сверхфразовой связанности текста, с одной стороны, и на утрату им собственно лингвистического содержания — с другой. Взамен Б. М. Гаспаров предложил модель облигаторных грамматических связей, соединяющих сегменты речи на сверхфразовом уровне: имманентная грамматическая структура предложения, по Гаспарову, накладывает заранее определенные грамматические ограничения на любую фразу, которая на данном языке может быть к ней присоединена. Структура этих связей и образует лингвистическое единство текста.

Таким образом, можно сформулировать два подхода: согласно одному, риторическая структура автоматически вытекает из законов языка и представляет не что иное, как их реализацию на уровне построения целостных текстов. С другой точки зрения, между языковым и риторическим единством текста существует принципиальная разница. Риторическая структура не возникает автоматически из языковой, а представляет решительное переосмысление последней (в системе языковых связей происходят сдвиги, факультативные структуры повышаются в ранге, приобретая характер основных, и пр.). Риторическая структура вносится в словесный текст извне, являясь дополнительной его упорядоченностью. Таковы, например, разнообразные способы внесения в текст, на различных его уровнях, дополнительных законов симметрии, лежащих в основе пространственной семиотики и не присущих структуре естественных языков. Нам представляется справедливым именно этот второй подход. Можно даже утверждать, что риторическая структура не только объективно представляет собой внесение в текст извне имманентно чуждых ему принципов организации, но и субъективно переживается именно как чуждая 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

¹ См.: Падучева Е. В. О структуре абзаца // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181 (Труды по знаковым системам. [Т.] 2).

² См.: Гаспаров Б. М. Принципы синтагматического описания уровня предложения // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1975. Вып. 347; Гаспаров Б. М. Современные проблемы лингвистики текста // *Linguistica*. Тарту, 1976. [Т.] 7.

быть описана как результат вторжения поэзии в область прозы и перевода поэтической структуры на язык прозаических средств. Одновременно и вторжение языка прозы в поэзию создает риторический эффект. Вместе с тем ораторская речь ощущается аудиторией и как «сдвинутая» устная речь, в которую внесены подчеркнутые элементы «письменности». В этом отношении в качестве риторических элементов воспринимаются не только синтаксические фигуры классической риторики, но и те конструкции, которые в письменном тексте при отказе от произнесения вслух казались бы нейтральными. В равной мере внесение устной речи в письменный текст, характерное для прозы XX в., или мена местами «внутренней» и «внешней» речи (например, в прозе, изображающей средствами языкового текста «поток сознания») активизируют риторический уровень структуры текста. С этим можно было бы сопоставить риторическую функцию иноязычных текстов, включенных в чуждый им языковой контекст. Особенно заметной делается 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!..», «O Русь!», что составляет каламбурно-омонимическое сочетание цитаты из Горация («Сатиры», кн. 2, сатира 6) и русского текста. Ср. в «Анри Брюларе» Стендаля о событиях конца 1799 г.: «В Гренобле ожидали русских. Аристократы и, кажется, мои родные говорили: O Rus, quando ego te aspiciam»¹. Такие случаи, являясь предельными, раскрывают сущность механизма **ВСЯКОГО** инородного включения в текст: оно не выпадает из общей структуры контекста, а вступает с ним в игровые отношения, одновременно принадлежа и не принадлежа контекстной структуре. Это положение можно распространить и на утверждение об обязательности для риторического уровня инородной структуры. Риторическая организация возникает в поле семантического напряжения между «органической» и «чужой» структурами, причем элементы ее 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.

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

¹ *Стендаль*. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 13. С. 163.

регистровую окраску. Если мы обратимся к какой-либо отдельной ноте, то получим значение, одинаковое для всех регистров. Сопоставление одноименных нот в разных регистрах выделит, с одной стороны, то, что у них общего между собой и, с другой, то, что выдает в них принадлежность к тому или иному регистру. Первое значение можно уподобить семантическому, а второе — стилистическому.

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

С этим связано и второе коренное противопоставление: «стилистика/риторика». Риторический эффект возникает *при столкновении* знаков, относящихся к *различным* регистрам, и тем самым ведет к структурному обновлению чувства границы между замкнутыми в себе мирами знаков. Стилистический эффект создается *внутри* определенной иерархической подсистемы. Таким образом, стилистическое сознание исходит из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует, а риторическое — из их релятивности. Они превращаются для него в предмет игры. Сказанное относится к нехудожественному тексту. В художественном тексте, с его тенденцией рассматривать любой структурный элемент как имеющий альтернативу и «игровой», возможно риторическое отношение к стилистике. То, что называется «поэтической стилистикой», можно определить как создание особого семиотического пространства, в пределах которого оказывается возможной свобода выбора стилистического регистра, который перестает автоматически задаваться характером коммуникативной ситуации. В результате стиль приобретает дополнительную значимость. Во внехудожественной коммуникации выбор стилистического регистра определяется суммой прагматических отношений, свойственных реально данному типу общения. В художественной коммуникации первичным является текст, который своими стилистическими 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 стилизованных регистров языка, однако каждый отдельный текст тяготеет к стилистической 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 относительная ценность, 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», то есть в строгом выполнении действующих в данном регистре и на данном его участке норм, а для романтика — в «выразительности» текста, то есть 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 стилистические контрасты внутри текста. Таким образом, стилистическая доминанта художественного сознания будет парадоксально приводить к ослаблению структурной значимости категории стиля внутри текста, а риторическая — обострять ощущение стилистической 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 простоту¹ —

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».

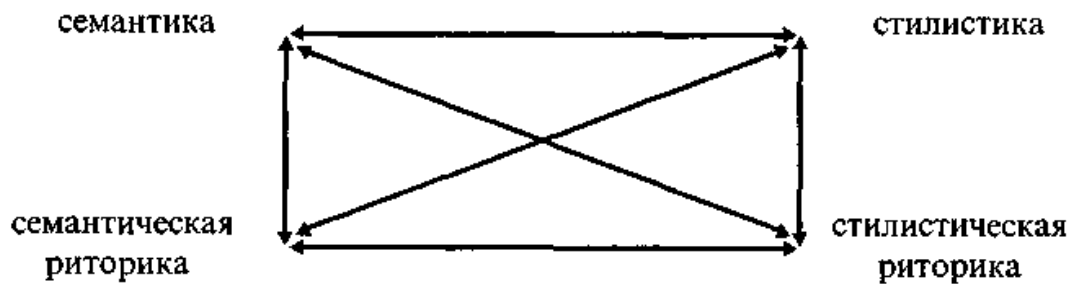
Смысл такой эволюции может быть раскрыт как поиск индивидуального языка поэзии. На первом этапе такой язык оформляется как отмена уже существующих поэтических диалектов. Очерчивается некое новое языковое

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1989. Т. 1. С. 381.

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 стилиевой регистр. Совместимость элементов, входящих в такой регистр, становится естественной, даже нейтральной, зато резко выделяется граница, отделяющая стиль данного поэта от общелитературного окружения. Так, в ранней поэме Пушкина «Руслан и Людмила» современники видели пестроту стиля — соединение разностильных реминисценций из различных литературных традиций. А в «Евгении Онегине», стиль которого отличается исключительной цитатной сложностью, обилием намеков, отсылок и реминисценций, читатель видит лишь непринужденность простой авторской речи. Зато резко ощущается неповторимо «пушкинский» ее характер.

Таким образом, художественный текст не может быть исключительно «риторическим» или «стилистическим», а представляет сложное переплетение обеих тенденций, дополняемое столкновением их же в метакультурных структурах, выполняющих роль кодов в процессах общественных коммуникаций.

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



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

Иконическая риторика

Связь феномена искусства с удвоением реальности неоднократно отмечалась эстетикой. В этом отношении античные легенды о рождении рифмы из эха, рисунка — из обведенной тени исполнены глубокого смысла. Одновременно магическая функция таких предметов, как зеркало, создающих другой мир, похожий на отражаемый, но им не являющийся, «как бы» мир, столь же знаменательна, как и роль метафоры отражения, зеркальности для само-

сознания искусства. Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для нее практических связей (пространственных, контекстных, целевых и пр.) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания. Отражение лица не может быть включено в связи, естественные для отражаемого объекта: его нельзя касаться или ласкать, — но вполне может включиться в семиотические связи: его можно оскорблять или использовать для магических манипуляций. В этом отношении оно однотипно слепкам и отпечаткам (например, оттискам следов или отпечаткам рук). Колдовские операции, зафиксированные исключительно широким этнографическим материалом разных культур, которые производятся над следом человека, обычно объясняются диффузностью архаического сознания, которое якобы не отличает части от целого и видит в отпечатке следа нечто принципиально тождественное пробежавшему человеку. Можно высказать, однако, несколько иное предположение: именно то, что след, являясь человеком, одновременно им **очевидно не является**, то, что он выключен из всей массы обыденно-практических связей, провоцирует включение его в семиотическую ситуацию.

Однако в элементарном факте удвоения некоторого объекта семиотическая ситуация скрыта как чистая возможность. Как правило, она остается неосознанной для наивного сознания, не ориентированного на знаковое восприятие мира. Иное положение складывается, когда происходит двойное удвоение, удвоение удвоения. В этих случаях явственно выступает неадекватность объекта и его отображения, трансформация последнего в процессе удвоения, что, естественно, обращает внимание на **механизм удвоения**, то есть делает семиотический процесс не спонтанным, а осознанным. Многократность удвоения и трансформация отраженного образа в ходе этого процесса играют особую роль в изобразительных текстах. В словесных текстах условность отношения содержания к выражению, конвенциональный характер этого отношения значительно очевиднее. Обнажение этого факта дается относительно легко, и дальнейшие усилия по созданию поэтического текста направлены на его преодоление: поэзия сливает планы выражения и содержания в сложное образование более высокого уровня организации.

Изобразительные искусства (и их потенциальное семиотическое зерно — механическое отражение объекта в зеркальной плоскости) создают иллюзию тождества объекта и его образа. Таким образом, к процессу создания художественного знака (текста) прибавляется еще одно звено: сначала должна быть вскрыта знаково-условная природа, лежащая в основе всякого семиотического факта — текст, воспринимаемый наивным сознанием как безусловный, должен быть осознан в его знаковой условности. Практически это означает, что несловесному тексту на этом этапе приписываются черты словесного. И только на следующем этапе происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического).

Какую роль в этом процессе (особенно на первой его стадии) играет удвоение удвоения, можно обнаружить на примере функции зеркала в определенные моменты развития изобразительного искусства. Можно сказать, что

для некоторых моментов живописи зеркало на полотне выполняло типологически такую же роль, как словесная игра в поэтическом тексте: выявляя условность, лежащую в основе текста, оно делало язык искусства основным объектом внимания аудитории. Двойное удвоение, — как правило, удел не всего полотна, а лишь определенной его части. В этом случае на участке вторичного удвоения происходит резкое повышение меры условности, что обнажает знаковую природу текста как такового.

Так, например, пафос ренессансного искусства был, в частности, в утверждении «естественной» перспективы как воплощение некоторой константной точки зрения¹. Однако в «Венере перед зеркалом» Веласкеса введение зеркала позволяет в пределах общепринятой системы перспективы показать центральную фигуру (Венеру) одновременно с двух точек зрения: зритель видит ее со спины, а в зеркале — ее лицо. Точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и самостоятельной сущности.

В картине Яна Ван Эйка «Портрет Арнольфини с женой» мы встречаем зеркало в той же функции: центральные фигуры видны нам на полотне en face, а в отражении — со спины. Однако эффект усложнен здесь, во-первых, тем, что изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность зеркала трансформирует фигуры, что заостряет внимание на специфике отражения. Делается очевидным, что всякое отражение — одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство которого проецируется данный объект. Сферическая и круглая поверхность зеркала подчеркивает плоскостной и прямоугольный характер фигур купца и его жены, которые как бы нанесены на плоское стекло, помещенное в иллюзорно-трехмерное (иллюзия создается детальной и убедительной трактовкой вещей) пространство комнаты. Система отражения в зеркале фигур и пространственной перспективы направлена перпендикулярно к плоскости картины и выходит за ее пределы. Создается эффект, сходный с тем, который отметил для кинематографии Ян Мукаржовский, анализируя случаи, при которых в кино звуковое пространство выходит за пределы экранного и обладает большой объемностью (таковы, например, случаи, когда на экране показывается экипаж, снятый таким образом, чтобы лошади, располагаясь по оси, перпендикулярной к экрану, на полотне не попадали, то есть сфотографированный камерой, расположенной на месте лошадей; если звук смонтировать так, чтобы воспроизводился топот копыт, то ось звукового пространства расположится как бы в перпендикуляре к экранному). Именно зеркало и отраженная в нем перспектива вскрывают противоречие между

¹ См.: *Флоренский П. А.* Обратная перспектива [Публ. А. А. Доротова, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского] // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198 (Труды по знаковым системам. [Т.] 3); *Успенский Б. А.* К исследованию языка живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: Условность древнего искусства. М., 1970; *Данилова И.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.

плоской природой полотна и объемным характером изображенного на нем мира, то есть природу языка живописи.

Сочетание зеркала и метаструктурных элементов (на полотне изображен художник в тот момент, когда он сам наносит на полотно изображение, в то время как объект его изображения виден зрителю, отраженный в зеркале за его спиной) позволило Веласкесу в картине «Фрейлины» («Менины») сделать предметом наглядного познания самое существо изобразительного языка, его отношение к объекту¹.

Во всех этих случаях, как и во многих других (ср., например, сферическое зеркало, раздвигающее боковое пространство картины К. Массейса «Меняла с женой»), зеркало, удваивая то, что до этого было удвоено кистью художника, и одновременно вводя на полотно то, что, в силу специфики принятого живописного языка, казалось бы, должно было находиться за его пределами, как бы отделяло способ изображения от изображенного. Объектом изображения делается способ изображения. Процесс самосознания природы языка, происходящий при этом, живо напоминает аналогичные явления в словесности эпохи барокко.

Приведенные примеры касаются частных случаев, в совокупности своей также относящихся к проблемам риторики текста.

Риторика — одна из наиболее традиционных дисциплин филологического цикла — в настоящее время получила новую жизнь. Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику, в короткий срок вызвавшую к жизни обширную научную литературу. Не затрагивая возникающих при этом проблем во всей их полноте, выделим аспект, который нам потребуется при дальнейшем изложении.

Риторическое высказывание, в принятой нами терминологии, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется. Иначе говоря, риторическое высказывание не может быть выражено нериторическим образом. Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содержания.

В отличие от нериторического текста, риторическим текстом, как уже отмечалось, мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непередаваемых кодов. Эти подтексты могут представлять локальные упорядоченности, и, таким образом, текст в разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слов, равномерных на всем протяжении текста. В этом втором случае текст предполагает двойное прочтение, например бытовое и символическое. К риторическим текстам будут относиться все случаи контрапунктного столкновения в пределах единой структуры различных семиотических языков.

Для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно выступает как «естественный» (не-язык), а

¹ См.: *Foucault M.* Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. [Paris], 1966. P. 318—319.

другой в качестве подчеркнуто искусственного. В барочных храмовых стенных росписях в Чехии можно встретить мотив: ангелочек в рамке. Особенность живописи состоит в том, что рамка имитирует овальное окно, а сидящая на «подоконнике» фигура свешивает одну ножку, как бы вылезая из рамки. Не помещающаяся внутри композиции ножка — скульптурная. Она приделана к рисунку как продолжение. Таким образом, текст представляет собой живописно-скульптурное сочетание, причем фон за спиной фигуры имитирует синее небо и представляется прорывом в пространстве фрески. Выступающая объемная нога разрывает это пространство иным способом и в противоположном направлении. Весь текст построен на игре между реальным и ирреальным пространством и столкновении языков искусств, из которых один представляется «естественным» свойством самого объекта, а другой — искусственным ему подражанием.

Искусство классицизма требовало единства стиля. Барочная смена локальных упорядоченностей представлялась варварством. Весь текст на всем протяжении должен быть равномерно организован и кодироваться единым способом. Это не означает, однако, отказа от риторической структуры. Риторический эффект достигается иными средствами — многослойностью языковой структуры. Наиболее распространенным является случай, когда объект изображения кодируется сначала театральным, а затем уже поэтическим (лирическим), историческим или живописным кодом.

В ряде случаев (это особенно характерно для исторической прозы, пасторальной поэзии и живописи XVIII в.) текст представляет собой прямое воспроизведение соответствующей театральной экспозиции или сценического эпизода. В соответствии с жанром таким посредствующим текстом-кодом может являться сцена из трагедии, комедии или балета. Так, например, полотно Шарля Куапеля «Психея, покинутая Амуром» воспроизводит балетную сцену во всей условности зрелища этого жанра в интерпретации XVIII в. Секрет такого сближения не следует искать в биографии живописца, бывшего также активным деятелем театра, поскольку те же закономерности мы обнаруживаем и у других мастеров той же эпохи, включая Ватто¹.

Говоря о «театрализации» живописи определенных эпох, не следует сводить дело к поверхностной метафоре. Вопрос имеет глубокие корни в самой природе театра, с одной стороны, и в сущности «промежуточного кодирования», с другой.

Можно выделить следующие аспекты этой двуединой проблемы.

Для всякого акта семиотического осознания существенным является выделение в окружающей действительности значимых и незначимых элементов. Элементы, не несущие значения, с точки зрения данной системы моделирования как бы не существуют. Факт их реального существования отступает

¹ К явлениям живописной риторики относится также более тонкий случай взаимной перекодировки внутри различных жанров и видов изобразительно-живописных текстов. Так, полотна того же Ш. Куапеля часто просматриваются сквозь призму не только театральной, но и гобеленной техники, живопись Домье сохраняет память о его графике. Это можно было бы сопоставить с подчинением кинокадра структуре средневековой армянской миниатюры в фильме «Цвет граната» (реж. С. Параджанов).

на задний план перед лицом их нерелевантности в данной системе моделирования. Они, существуя, как бы перестают существовать в системе культуры. Выделение в окружающем мире такого пласта культурно-релевантных явлений — начальный и существенный акт любого семиотического моделирования культуры. Для его осуществления необходимо некоторое первичное кодирование. Оно может реализовываться путем отождествления жизненных ситуаций с мифологическими, а реальных людей — с персонажами мифа или ритуала. На разных этапах культуры таким посредствующим кодом может являться этикет или ритуал («существует то, что имеет эквиваленты в ритуале»), историческое повествование («подлинным бытием обладает то, что будет внесено на скрижали истории»). Однако особенно активен в этом отношении театр, соединяющий ряд аспектов названных выше систем.

Распространенным следствием того, что между жизненным объектом и живописным полотном в качестве промежуточного кода оказывался именно театр, явилась манера портрета, при которой модель одевалась в какой-либо театральный костюм. Таковы многочисленные женские портреты XVIII в. в костюмах весталки, Дианы, Сафо и мужские портреты à la Тит, Александр Македонский, Марс. То, что в качестве кодирующего механизма выступает именно театр, а не неопределенная масса культурно-мифологических представлений, находит подтверждение в характере костюмов, воспроизводящих сценический реквизит, утвержденный театральной традицией XVIII в. за тем или иным персонажем. Такая костюмная стилизация означает, что для того, чтобы отождествиться с тем или иным значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены. Такое кодирование оказывает обратное воздействие на реальное поведение людей в жизненных ситуациях. Подтверждающие это примеры многочисленны¹. В интересующей нас связи любопытно указать на случаи воздействия стилизованного условного костюма портрета на реальную моду. Так, в распространении античной одежды в стиле ампир à la grecque в Петербурге решающую роль сыграли портреты Е.-Л. Виже-Лебрен. Они оказались сильнее правительственных запретов, и Мария Федоровна явилась на интимный ужин 11 марта 1801 г. (последний в жизни Павла Первого) в запрещенном «античном» платье.

Другим моментом являлся набор сюжетов и связанное с ним представление о живописной тематике. При отборе того, что, с точки зрения той или иной культурной системы, достойно сделаться объектом изображения, и того, как этот объект должен быть изображен, какой момент или состояние его являются «живописными», важную роль играет предварительное кодирование его в системе другого художественного языка, чаще всего театрального или литературного. Существенным моментом выделения «живописной ситуации» является сегментация того потока времени, в который данный объект включен в своем реальном бытии. Непрерывности и безостановочности временного

¹ См. статьи «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» и «Сцена и живопись как кодирующие устройства „культурного поведения“ человека начала XIX столетия» в изд.: *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.

потока, в который погружен объект изображения, противостоит вычлененный и остановленный момент изображения. Психологическим инструментом реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра. Имитируя динамическую непрерывность реальности, театр одновременно дробит ее на отрезки, сцены, вычленяя тем самым в ее непрерывном потоке целостные дискретные единицы. Внутри себя такая единица мыслится как имманентно замкнутая, обладающая тенденцией к остановленности во времени. Не случайны такие названия, как «сцена», «картина», «акт», в равной мере охватывающие области как театра, так и живописи.

Между недискретным потоком жизни и выделением дискретных «остановленных» моментов, характерным для изобразительных искусств, театр занимает промежуточное положение. С одной стороны, он отличается от картины и сближается с жизнью непрерывностью и движением, с другой, отличается от жизни и сближается с картиной разделенностью потока действия на сегменты, каждый из которых в каждый отдельный момент тяготеет к композиционной организованности внутри любого синхронного среза действия: вместо непрерывного потока внехудожественной реальности мы имеем как бы серию отдельных, имманентно организованных картин с мгновенными переходами от одного живописного решения к другому.

Промежуточное положение театра между движущимся и недискретным миром реальности и неподвижным и дискретным миром изобразительных искусств определило факт постоянного обмена кодами, с одной стороны, между театром и реальным поведением людей и, с другой стороны, между театром и изобразительными искусствами. Следствием этого явилось то, что жизнь и живопись в целом ряде случаев общаются между собой при посредстве театра, выполняющего при этом функцию промежуточного кода, кода-переводчика.

Взаимодействие театра и поведения имеет результатом то, что рядом с постоянно действующей в истории театра тенденцией уподобить сценическую жизнь реальной, столь же константной оказывается противоположная — уподобить реальную жизнь (или определенные ее сферы) театру. Последняя тенденция делается особенно ощутимой в культурах, вырабатывающих ярко выраженные области ритуализованного поведения. Если в истоках своих театральное действие восходит к ритуалу, то в дальнейшем историческом развитии часто происходит обратное заимствование: ритуал впитывает нормы театра. Так, например, придворный церемониал создаваемого Наполеоном I императорского двора открыто ориентировался не на преемственность традиций с разрушенным революцией королевским придворным этикетом, а на нормы изображения французским театром XVIII в. двора римских императоров. В разработке этикета активное участие принимал Тальма. Балет властно вторгся в область военного учения, парада. Театральная зрелищность захватывала даже столь чуждую, казалось бы, ей сферу боевой практики. Лермонтов описал чувство зрителей, смотрящих на «сшибку боевую»

Без кровожадного волнения,

Как на трагический балет...¹

¹ *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 2. С. 169.

Если эпоха классицизма резко разграничивала области ритуализованного и практического поведения, то романтизму было свойственно проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу. С одной стороны, упразднялась замкнутая область «высокого» государственного поведения, а с другой, ритуализовалась «средняя» по стилю сфера любовного, дружеского поведения, ситуации типа «общение с природой» или одиночество «среди шумного бала».

Возникновение «театра повседневного поведения» меняло взгляд человека на самого себя. В жизни выделялись «поэтические» моменты и ситуации, которые объявлялись единственно значимыми и даже единственно существующими. В «непоэтические» моменты человек как бы уходил за кулисы и, с точки зрения разыгрываемой на сцене «пьесы жизни», как бы переставал существовать до нового выхода. Так, например, в сознании романтика эпохи наполеоновских войн боевая жизнь значима и обладает подлинной реальностью (то есть может стать содержанием разного рода текстов) только как цепь героических, возвышенно-трагических и трогательных сцен. Именно потому производило такое впечатление на читателей изображение войны Стендалем или Толстым, что они переносили сценическую площадку за кулисы, утверждая, что именно там происходит подлинное бытие, а на сцене совершается лишь «как бы существование», мнимая жизнь.

«Подлинной реальностью» обладали не только определенные ситуации, но и свойственные данной эпохе стабильные наборы амплуа. Для того, чтобы существовать («самих себя сильнее ощутить», как писал Лафатер Карамзину), человек должен добавить к своему физическому бытию знаковое. Лафатер при этом имел в виду простое удвоение («Глаз наш не так устроен, чтобы видеть себя без посредства зеркала...» — писал он¹). В определенные культурные эпохи это достигается отождествлением своей личности с какой-либо значимой в данной системе типовой ролью.

Выбор роли сопровождался выбором жеста. Выделялась область «значимых движений» — жестов, в отличие от движений чисто бытовых и не сопряженных ни с каким значением².

Критика классицизма как «века позы» совсем не означает отказа от жеста — просто сдвигается область значимого: ритуализация, семантическое содержание перемещаются в те сферы поведения, которые прежде воспринимались как полностью внезнаковые. Простая одежда, небрежная поза, трогательное движение, демонстративный отказ от знаковости, субъективное отрицание жеста делают носителями основных культурных значений, то есть превращаются в жесты. У Лермонтова «все движения» героини «полны выраженья» и «милот простоты» одновременно («милая простота» — отказ от жестовости; но одухотворенность этих движений, их исполненность значения превращает их в жесты нового типа; это можно было бы сопоставить

¹ Переписка Карамзина с Лафатером. 1786—1790. [Пер. с фр. Ф. Вальдмана, Я. Грота, Ю. Лотмана] // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1987. С. 470.

² См.: *Данилова И.* От средних веков к Возрождению. С. 50—51.

с отказом от системы жестов, выработанных для сцены Каратыгиным, и переходом к «искренним» жестам Мочалова).

...то ли дело Глаза Олениной моей!
Какой задумчивый в них гений, И сколько детской
простоты, И сколько томных выражений, И сколько
неги и мечты!.. Потупит их с улыбкой Леля — В
них скромных граций торжество; Поднимет —
ангел Рафаэля Так созерцает божество (III, 108).

Показательно здесь, при демонстративном утверждении «детской простоты» как высшей ценности, введение живописно-театрального кода для истолкования смысла того, что без него имеет только физическое бытие: «ангел Рафаэля» — отсылка к «Сикстинской Мадонне», известной Пушкину по гравюрам (вероятно, сыграли роль и литературные описания), Лель — «славянский Амур» (здесь, возможно, вообще Амур) — отсылка к живописной и театрально-балетной традиции.

Создается треугольник: реальное поведение человека в данной системе «культура — театр — изобразительные искусства», внутри которого происходит интенсивный обмен символикой и средствами выражения. Театральность проникает в быт и влияет на живопись, быт воздействует на то и другое, выдвигая лозунг «натуральности», наконец, живопись и скульптура активно влияют и на театр, определяя систему поз и движений, и на внехудожественную реальность, поднимая ее до уровня «имеющей значение».

Весьма существенно при этом, что, переходя в другую сферу, та или иная значимая структура сохраняет связь со своим естественным контекстом. Так возникают «театральность» жеста на картине и в жизни, «живописность» театра или самой жизни, «естественность» сцены и полотна. Именно такая двойная отнесенность к различным семиотическим системам создает ту риторическую ситуацию, в которой заключается мощный источник выработки новых значений.

Риторика — перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой — возможна и на стыке других искусств. Исключительно большую роль играет здесь вся сумма семиотических процессов на границе «слово/изображение». Так, например, сюрреализм в живописи, в определенном смысле, можно истолковать как перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики. Однако именно потому, что сочетание словесного принципа и риторики представляется естественным, нам казалось полезным показать возможность риторического построения вне связи со словом.

Текст в процессе движения: автор — аудитория, замысел — текст

Взаимоотношения текста и аудитории характеризуются взаимной активностью: текст стремится уподобить аудиторию себе, навязать ей свою систему кодов, аудитория отвечает ему тем же. Текст как бы включает в себя образ «своей» идеальной аудитории, аудитория — «своего» текста. Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П. Л. Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математической задаче раскройки ткани, явилась непредусмотренная публика: портные, модельеры, модные барыни и пр. Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» — обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему.

Общение с собеседником возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако в этом отношении существуют принципиальные различия между текстом, обращенным «ко всем», то есть *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 и принадлежащего к данной культуре. Он лишен индивидуального, абстрактен и включает в себя лишь некоторый несократимый минимум. Естественно, что чем беднее память, тем подробнее, распространеннее должно быть сообщение, тем недопустимее эллипсисы и умолчания, риторика намеков и усложненных прагматико-референциальных отношений. Такой текст конструирует абстрактного собеседника, носителя лишь общей памяти, лишено личного и индивидуального опыта. Он обращен ко всем и каждому.

Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату, к лицу, обозначаемому для нас местоимением, а собственным именем. Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, достаточно отсылка к памяти адресата. Намек — средство актуализации памяти. Большое развитие получают эллипсические конструкции, локальная семантика, тяготеющая к формированию «домашней», «интимной» лексики. Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то к «языку для других», то к «языку для себя» — одному из двух скрытых в естественном языке противоположных структурных потенциалов. Владея некоторым набором языковых и культурных кодов, мы можем на основании анализа данного текста выяснить, на какой тип аудитории он ориентирован. Последнее будет определяться характером памяти, необходимой для его понимания. Реконструируя тип «общей памяти» для текста и его получателей, мы обнаружим скрытый в тексте «образ аудитории». Из этого следует, что текст содержит в себе свернутую систему всех звеньев коммуникативной цепи, и, подобно тому,

как мы извлекаем из него позиции автора, мы можем реконструировать на его основании и идеального читателя этого текста. Этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, перестраивая ее по своему подобию. Личность получателя текста, представляя семиотическое единство, неизбежно вариативна и способна «настраиваться по тексту». Со своей стороны, и образ аудитории, поскольку он не эксплицирован, а лишь содержится в тексте как некоторая мерцающая позиция, поддается варьированию. В результате между текстом и аудиторией происходит сложная игра позициями.

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

Я скажу это начерно — шепотом...¹ —

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

Особенную сложность приобретает эта картина в художественном тексте, где образ аудитории и связанные с этим прагматические аспекты не автоматически обуславливаются типом текста, а делаются элементами свободной художественной игры и, следовательно, получают дополнительную значимость. Когда любовное, интимное, дружеское стихотворение, по заглавию и смыслу как бы обращенное к *одному* единственному лицу, публикуется в книге или журнале и, следовательно, меняет аудиторию, адресуясь уже *любому* читателю, оно превращается из личного послания — факта быта — в факт искусства. Смена аудитории влечет за собой смену объема общей памяти у текста и его адресатов. В художественном тексте, содержащем конкретно-биографическое обращение, создается двойная адресация: с одной стороны, имитируется обращенность к какому-то единственному адресату, требующая интимности, а с другой, текст адресован к любому читателю, что требует расширенного объема памяти².

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

¹ *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 3 т. [Т. 4 — дополнительный] / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Вашингтон; Нью-Йорк; Париж, 1964. Т. 1. С. 256.

² Обратный процесс наблюдается, когда какое-либо известное стихотворение используется как любовное послание, запись в альбом и т. д. Здесь аудитория сужается до одного лица и включает интимные детали (например, обстоятельства вручения, записи, устного сопровождения), без памяти о которых текст теряет полноту смысла для данного адресата.

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, тем к более абстрактному адресату она относится. Лицо, к которому обращено стихотворение, конструируется в тексте как носитель предельно абстрактных — общекультурных, государственных или национальных — ценностей и памяти¹. Далее, если речь идет о вполне реальном и лично поэту известном адресате, престижность требует обращаться к нему как к «чужому», выделять те его качества, которые «известны всем», содержатся в некоей абстрактной памяти. Так, например, поэт Василий Майков, обращаясь в стихах к вельможе графу Чернышеву, перечисляет факты его биографии, бесспорно самому Чернышеву известные. Однако стихотворение конструирует «высокий» образ Чернышева как абстрактного «государственного мужа», обладающего общей памятью со всеми персонажами этого ряда. Тогда реальные факты жизни Чернышева — конкретной личности не содержатся в памяти Чернышева — героя поэтического текста (а в равной мере и в памяти читателей, выступающих как реализация народно-государственной памяти). И в стихотворении, обращенном к Чернышеву, поэт объясняет, кто такой Чернышев:

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 испытал².

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

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

¹ При этом речь идет не о реальной памяти общенационального коллектива, а о *реконструируемой* на основании теорий XVIII в. *идеальной* общей памяти *идеального* коллектива.

² *Майков В.* Избр. произведения / Подгот. текста и примеч. А. В. Западова. М.; Л., 1966. С. 276.

Способность текста предлагать аудитории условную позицию интимной близости к отправителю текста часто использовалась Пушкиным. При этом поэт сознательно опускает как известные или довольствуется намеком на обстоятельства, которые читателю печатного текста не могли быть знакомы. Надеясь на факты, заведомо известные лишь небольшому кругу друзей, Пушкин как бы приглашал читателей почувствовать себя интимными друзьями автора и включиться в игру намеков и умолчаний. Так, например, в отрывке «Женщины»¹ содержатся строки:

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

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

Темира, Дафна и Лилета
Давно, как сон, забыты мной,
И их для памяти поэта
Хранит лишь стих удачный мой².

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

Итак, Пушкин отсылал читателей к тексту, который им заведомо не был известен. Какой это имело смысл? Дело в том, что среди потенциальных читателей «Евгения Онегина» имела небольшая группа, для которой намек был прозрачным — это лицейские друзья Пушкина (стихотворение Дельвига было написано еще в 1810-е гг., вероятно, в Лицее и, возможно, для тесного кружка приятелей послелицейского периода³).

Таким образом, пушкинский текст, во-первых, рассекал аудиторию на две группы: крайне малочисленную, которой текст был понятен благодаря знакомству с внетекстовыми деталями обстоятельств, пережитых совместно с автором, и основную массу читателей, которые чувствовали здесь намек, но расшифровать его не могли. Однако понимание того, что текст требует позиции тесного знакомства с поэтом, заставляло читателей *вообразить* себя именно в таком отношении к этим стихам. В результате вторичным действием нерасшифрованного намека было то, что он переносил *каждого* читателя

¹ Под таким заглавием был опубликован в изд.: Московский вестник. 1827. № 20. 4 мая. С. 365—367, отрывок первоначального варианта IV главы «Евгения Онегина».

² *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л., 1959. С. 100.

³ Имя Фани упоминается в послании Пушкина М. И. Щербинину (1819). Фани — имя возлюбленной А. Шенье, которым в дружеском кружке приятелей Пушкина 1817 -1820 гг. называли какую-то неизвестную нам даму полусвета.

в позицию интимного друга автора, обладающего с ним особой, уникальной общностью памяти, способного поэтому изъясняться намеками. Подобно этому человек, попавший в тесный кружок близких людей, где все изъясняется намеками на неизвестные ему обстоятельства, сначала испытывает чувство отчуждения, резко переживает свою исключенность из коллектива, но потом, видя, что он принят в него как равный, восполняет отсутствие прямого опыта косвенным и с особенной силой переживает оказанное ему доверие, *свое включение* в интимный кружок. Пушкин включает читателя в такую игру.

Возможна и противоположная игра: близко знакомые условно переносятся в позицию «чужих». Таково, например, называние детей полными официально-ритуальными именами. Так, например, в повести Л. Н. Толстого отец обращается к своему новорожденному сыну: «Иван Сергеич! — проговорил муж, пальцем трогая его под подбородочек». И рассказывающая об этом мать включается в игру: «Но я опять быстро закрыла Ивана Сергеича»¹.

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

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

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

Потенциальная возможность искажения, ошибок, а с ними и содержательного преобразования информации, и возникновения новых сообщений

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 3. С. 150. В русском языковом этикете название человека с указанием имени его отца («отчества», в данном случае: «Сергеевич» от «Сергей») возможно лишь как знак уважения и применяется только к взрослым. Подобное обращение к ребенку — знак полуиронической игры. (Ср. употребление взрослыми и малознакомыми людьми «детского» имени или дружеской клички другого взрослого человека.)

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

Из сказанного можно сделать вывод, что в такой мере, в какой некоторый коллектив можно рассматривать *как один организм*, можно говорить о меньшей роли активности получателя сообщений. Он будет исполнителем или хранителем информации в значительно большей степени, чем ее творцом. Отсюда следует парадоксальное заключение: мифологические ритуалы и другие действия, сливающие архаические коллективы в определенные моменты как бы в единый организм и обеспечивающие членам этих коллективов единство эмоций и обостренное чувство причастности (переживание себя как части), функционально подобны метаязыковым и метакультурным структурам индивидуалистического общества. И те и другие играют роль обручей на бочке, превращая конгломерат в единый организм. В этом отношении распространение экстатических танцев и стимулирующей их музыки в XX в. — явление абсолютно закономерное. Культура конца XX столетия обострила противоречие между переживанием человека себя как части и как целого (отдельного). С одной стороны, человек испытывает пресс общественных отношений, лишаящий его возможности проявлять свою индивидуальность и низводящий его до степени получателя приказов. С другой, высокая индивидуализация и специализация всего строя жизни подавляет все импульсивные непосредственные связи, затрудняет всякое, в том числе и знаковое, общение, создает эффект отчуждения и разрушенной коммуникативности. Стихийные вспышки страстей, экстатические переживания искусства, разрушительные бунты выступают в этих случаях как терапевтические средства. С одной стороны, выбивая человека из рутинной обоймы повседневности и включая его в предельно упрощенные ситуации, они позволяют пережить иллюзию раскрепощенности и индивидуального произвола. С другой, они обостряют непосредственно-интуитивные и импульсивные связи с другими людьми. *Одновременно* переживаются противоположные психологические состояния: «делаю что хочу» и «я такой же, как и все», «каплей льешься с массажи» (Маяковский).

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

Рассмотрим два случая:

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

1. Первым этапом движения текста является его *актуализация* — текст, который находился в потенциальном состоянии (книга стояла на полке, пьеса не была инсценирована и т. д.), обретает реальность в сознании адресанта. Здесь на рубеже между коллективной памятью культуры и индивидуальным сознанием происходит первая семиотическая трансформация текста. Художественный текст — текст «с установкой на выражение» (Р. О. Якобсон). Следовательно, актуализация текста всегда связана с подчеркиванием «на слух» его структуры (при этом безразлично, идет ли речь о действительном чтении вслух или о внутренней речи). С последним можно сопоставить навык музыканта, «читающего» партитуру и слышащего ее при этом внутренним слухом. Размышляя над трудами Пирса, Р. О. Якобсон подчеркивал, что определенная степень иконичности присуща всем языковым знакам в той или иной степени. Особенно же сгущается она в поэтическом языке. К этому можно было бы добавить, что слово в устной речи значительно более иконично, чем в письменной. Кроме психологической задержки внимания на звучании, оно получает жест (интонационный, кинетический, мимический) и становится видимым. Так, например, декламация (даже беззвучная) строк Державина:

Смерть мужа праведна прекрасна!
Как умолкающий орган...¹ —

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

у-мол-ка-ю-щий-ор-ган

с понижением голоса в конце слова «умолкающий» и некоторым слабым его повышением на последнем слове и почти неизбежным при этом понижающим жесте руки создает иконический звуковой образ затихающего органного звучания и отзвука эха, а также и

субъективных зрительных ассоциаций. Текст как бы двоится: он остается рядами графически выраженных слов и одновременно реализуется в некотором иконическом пространстве. Смысл его тоже двоится, осциллируя между этими семантическими сферами. Но языковые и иконические знаки располагаются во взаимно-не-до-конца-переводимых пространствах. Следовательно, здесь возникает та неполная детерминированность соответствий, которая создает условия для приращения смысла. Уже на этой стадии произошло возрастание информации.

Таким образом, на границе вхождения текста в семиотическое пространство передающей личности он как бы получает дополнительное смысловое измерение. Но дальнейшее погружение его в это пространство связано с дальнейшими трансформациями. Структура кодов, образующая семиотическую личность автора текста и его первого интерпретатора, заведомо не идентична. Определенное соответствие необходимо для первичного элементарного понимания текста (как минимум понимания, на каком языке он написан), но разнообразие традиций, контекстов, совпадений — несовпадений

¹ *Державин Г. Р.* Стихотворения / Подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого, примеч. А. В. Западова. Л., 1957. С. 253.

на различных уровнях иерархии кодирующей структуры создает не однозначный перевод с «твоего» языка на «мой», а спектр интерпретаций, всегда открытый для возможных новых истолкований.

Когда мы говорим, что один из механизмов перекодирования — это культурная традиция, то следует иметь в виду: «традиция» как код отличается от «современности». «Современность», кодирующая (интерпретирующая) текст, как правило, реализуется в *форме языка*, то есть норм, правил, запрещений, ожиданий, предписаний, по которым должны создаваться (или интерпретироваться) еще не созданные (или «неправильно» интерпретированные, с позиции «современности») тексты. «Современность» обращена к будущему. «Традиция» выступает всегда как система текстов, хранящихся в памяти данной культуры, или субкультуры, или личности. Она всегда реализована как некоторый *частный случай, рассматриваемый как прецедент, норма, правило*. Поэтому «традиция» поддается более широким интерпретациям, чем «современность». Текст, пропускаемый сквозь код традиции, — это текст, пропускаемый сквозь какие-то другие тексты, выполняющие роль интерпретатора. Но поскольку художественный текст не может в принципе однозначно интерпретироваться, то здесь некоторая множественность истолкований пропускается сквозь другую множественность, что приводит к новому скачку возможных интерпретаций и новому приращению смыслов. При этом тексты, входящие в «традицию», в свою очередь, не мертвы: попадая в контекст «современности», они оживают, раскрывая прежде скрытые смысловые потенции. Таким образом, перед нами живая картина органического взаимодействия, диалога, в ходе которого каждый из участников трансформирует другого и сам трансформируется под его воздействием; не пассивная передача, а живой генератор новых сообщений.

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

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

Начиная с 1967 г., когда авторы опубликовали декларацию построения генеративной поэтики¹, и в начале 1980-х гг. (более поздние работы мне не известны) ими было опубликовано более шести десятков работ, на обширном и разнообразном материале иллюстрирующих разработанную ими модель генерирования художественного текста. Книги «Математика и искусство (поэтика выразительности)», опубликованная в Москве в 1976 г., и «Поэтика

¹ См.: *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Структурная поэтика — порождающая поэтика // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 74—89.

выразительности», вышедшая в 1980 г. в Вене¹, дают наиболее суммированное представление о концепции в целом.

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

Основные черты модели «Тема — Приемы выразительности — Текст» следующие: «Содержательный инвариант различных уровней и компонентов литературного *текста* (Т) называется его *темой* (Θ). При этом текст есть *выразительное* воплощение темы, и его структура имеет вид *вывода* Т из Θ на основе типовых преобразований — *приемов выразительности*. Темы — „невыразительны“, они призваны фиксировать чистое содержание; приемы — „бессодержательны“, они повышают выразительность, не меняя содержания»².

В другом месте: «*Соответствие между темой и текстом* представляется в виде *вывода текста из темы*, выполняемого на основании универсальных преобразований — приемов выразительности (ПВ)»³; «...отдельный текст рассматривается как особый поворот инвариантной темы, ее проведение через новый материал...»⁴.

При этом тема выводится исследователем интуитивно путем извлечения из определенного (желательно максимального) числа текстов некоего инварианта смысла. Затем выявленная таким образом «тема» обрабатывается «приемами выразительности», в результате чего получается художественный «текст». Между темой и текстом существуют отношения симметрии, и если автор порождает из темы текст, то читатель вычитывает из текста тему: «Вообще говоря, выявление тем и всей тематико-выразительной структуры текста может мыслиться как процедура „вычитания“ ПВ из Т, по направлению обратная к выводу, а по строгости и эксплицитности не уступающая ему»⁵.

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

Вызывают сомнение основные допущения авторов.

¹ См.: *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности / Сб. ст. // Wiener slawistischer Almanach. 1980. Bd II. В последней содержится библиография всех работ авторов по данной теме.

² Там же. С. 7.

³ Там же. С. 205.

⁴ Там же. С. 147.

⁵ Там же. С. 58.

1. Что художественный текст получается из нехудожественного путем «украшения», то есть, в терминологии модели «поэтики выразительности», способом «обработки» его средствами художественной выразительности.

2. Что художественный текст, переведенный на язык «средств выразительности», «повышает выразительность, не меня содержания», и что, следовательно, искусство есть способ пространно говорить о том, что можно было сказать кратко.

3. Авторы предупреждают: «Следует сразу же категорически подчеркнуть, что здесь и далее речь идет о выводе (*dérivation*) в смысле *compétence*, а не в смысле *performance*¹, то есть о способе фиксировать логику соответствий между текстом и наличной ему темой, но ни в коем случае не о реконструкции истории создания текста из первоначального замысла»².

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

Несмотря на это предупреждение, начнем именно с вопроса о реальном художественном текстопорождении. Вывод о том, что логически первым звеном творческого процесса является «тема» в понимании Жолковского — Щеглова, ничем не доказан и просто сделан по аналогии с моделью порождения нехудожественного текста («смысл — текст»). Между тем имеется достаточно свидетельств в пользу того, что первым звеном этой цепи, как правило, является символ (даже если деятели искусств говорят о каком-либо звуке или даже запахе, являющемся «зерном развертывания» будущего текста, речь, как при дальнейшем рассмотрении оказывается, идет о символическом выразителе некоторой индивидуальной семиотики, например об ассоциативной символизации детства, решающего эпизода сердечной биографии и т. д.). То есть художественная функция, хотя бы потенциально, присутствует в замысле изначально. Сошлемся, например, на вполне определенные свидетельства Достоевского. Достоевский с поразительной настойчивостью определял создание первоначальной темы романа как наиболее художественно-значительную часть работы, называя ее «делом поэта». Разработку же он понимал как «дело художника», вкладывая в это выражение наличие профессионального мастерства (в слово «художник» Достоевский явно включает и архаическую семантику — ремесленник, мастер). Ср. заметку в черновиках «Подростка»: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В *этом деле поэта*. Из это<го> впечатления развивается тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника*, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях»³.

¹ См.: *Chomsky N.* Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge (Mass.), 1965. P. 3.

² *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Поэтика выразительности... С. 237.

³ Достоевский в работе над романом «Подросток» // Лит. наследство. 1965. Т. 77. С. 64. Здесь же см. анализ этого высказывания (*Розенблюм Л. М.* Творческая лаборатория Достоевского-романиста // Там же. С. 22 и след.). Подробнее об этом см.: *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 171—173.

К этой мысли Достоевский обращался многократно. Он даже называет эту первичную «тему» романа поэмой, подчеркивая ее поэтическую природу. 15/27 мая 1869 г. он писал Ап. Майкову: «...поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта *как создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни...»

И далее: «Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его»¹.

И в другом письме: «Будучи более поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе».

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

Другое существенное возражение связано с представлением о симметричности модели «поэтики выразительности». Мы уже имели достаточно поводов высказать убеждение, что генерирование новых смыслов всегда связано с асимметричными структурами. Если хранение информации наиболее надежно обеспечивается симметричными структурами, то генерирование связано с механизмами асимметрии. Обнаружение в семиотическом объекте асимметричной бинарности всегда заставляет предполагать какую-либо форму интеллектуальной деятельности. Мы не можем себе представить порождение художественного текста как автоматическое развертывание однозначно-заданного алгоритма. Творческий процесс следует отнести к необратимым процессам (подробнее об этом см. в третьей части), и, значит, переход от этапа к этапу включает в себя неизбежно элементы случайности и непредсказуемости. Следовательно, если пользоваться терминологией Жолковского — Щеглова, «свертывая» текст в обратном направлении, мы не получим исходной темы, так же как, развертывая тему два раза, мы получим один и тот же текст с не большей вероятностью, чем та, что, разбросав по полу типографские литеры, получим «Войну и мир».

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

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

¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 39.

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

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

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

Этот переход, если продолжать наблюдения над историей создания «Бесов», выражается в создании планов — конспектного перечисления эпизодов, нижущихся на синтагматическую ось повествования. Однако, как только намечается тенденция к *изложению*, нарративному построению, мы становимся свидетелями растущего внутреннего сопротивления этой тенденции. Каждый серьезный сюжетный ход тотчас же обрастает у Достоевского вариантами, другими его разработками. Поистине удивительно богатство фантазии, позволяющее Достоевскому «проигрывать» огромное количество

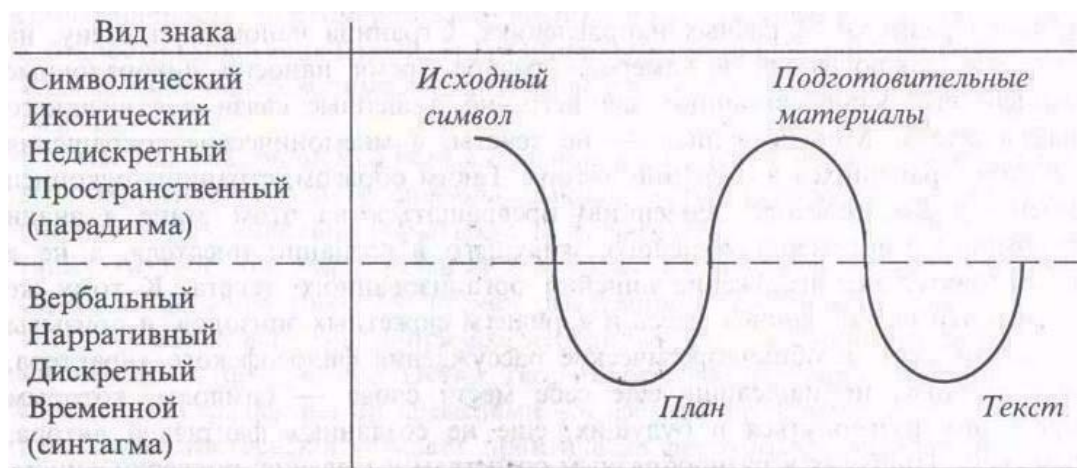
возможных сюжетных ходов. Текст фактически теряет линейность. Он превращается в парадигматический набор возможных вариантов развития. И так почти на каждом повороте сюжета. Синтагматическое построение сменяется некоторым многомерным пространством сюжетных возможностей. При этом текст все меньше уместается в словесное выражение: достаточно взглянуть на страницу рукописи Достоевского, чтобы убедиться, насколько работа писателя на этом этапе далека от создания «нормального» повествовательного текста. Фразы бросаются на страницы без соблюдения временной последовательности в заполнении строк или листов. Никакой уверенности в том, что две строки, расположенные рядом, были написаны последовательно, чаще всего, нет. Слова пишутся разными шрифтами и разного размера¹, в разных направлениях. Страница напоминает стену, на которую заключенный в камере в разное время наносил лихорадочные записи, внутренне связанные для него, но лишенные связи для внешнего наблюдателя. Многие записи — не тексты, а мнемонические сокращения текстов, хранящихся в сознании автора. Таким образом, страницы рукописи имеют у Достоевского тенденцию превращаться на этом этапе в знаки огромного многомерного целого, живущего в сознании писателя, а не в последовательное изложение линейно организованного текста. К тому же записи эти разноплановы: здесь и варианты сюжетных эпизодов, и призывы к самому себе, и общетеоретические рассуждения философского характера, и отдельные, не нашедшие еще себе места слова — символы, которым предстоит развернуться в будущих, еще не созданных фантазией автора, эпизодах. Прибегая к разнообразным средствам выделения: подчеркиваниям, написанию более крупными буквами или печатным шрифтом, Достоевский сознательно на этом этапе работы фиксирует интонацию, как бы подчеркивая, что графика — не текст, а лишь его проекция.

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

¹ Об иконическом элементе в рукописях Достоевского см.: *Баршт К., Тороп П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 635. С. 135—152 (Труды по знаковым системам. [Т.] 16). В этой исключительно интересной работе показано, что в период между замыслом и связным повествованием элементы иконизма достигают апогея и страница превращается в единую и нерасчленимую единицу текста.

в то время, как его жертва вешается, появившийся в «Исповеди Ставрогина», не вошедшей в окончательный текст романа, потом будет мелькать в подготовительных материалах к «Подростку» как условное обозначение целого набора ситуаций, умножаемых фантазией автора.

Так складывается отношение подготовительных материалов к последующему повествовательному тексту. Оно напоминает отношение клубка шерсти к разматываемой из него нити: клубок существует пространственно в некотором едином времени, а нить из него выматывается во временном движении, линейно. Схему движения создаваемого Достоевским текста можно представить таким графиком.



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

При этом следует подчеркнуть, что речь идет о логической модели, а не об описании реального творческого процесса, так как выделить моменты «исходного символа» при непрерывном перетекании замыслов романов у Достоевского бывает часто практически невозможно. Точно так же «подготовительные материалы» непрерывно включают куски повествовательных текстов, а последние в многократно исправленных и переделанных черновиках имеют тенденцию превращаться в подготовительные материалы, так что разделение имеет скорее условно-логический, а не фактический характер. Даже границы, отделяющие один роман от другого, у Достоевского часто стираются. Б. В. Томашевский писал, что «Достоевский пишет роман за романом в поисках какого-то единого романа»¹, на что новейшие исследователи рукописей писателя с основанием замечают: «...кажется, целесообразнее говорить и о некотором едином черновике, расположенном в порядке основных этапов творчества...»²

¹ Томашевский Б. В. Писатель и книга: Очерк текстологии. М., 1959. С. 107.

² Баршт К., Тороп П. Рукописи Достоевского... С. 143.

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

Читатель повторяет этот процесс в обратном направлении, восходя от текста к замыслу. Однако следует иметь в виду, что само чтение в обратном направлении уже неизбежно есть творческий акт. Смыслорождающая структура всегда асимметрична, и это особенно заметно при рассмотрении таких сугубо симметричных текстов, как палиндром. Напомним анализ китайского палиндрома, произведенный известным синологом академиком В. М. Алексеевым. Указав на то, что китайский иероглиф, взятый изолированно, дает представление лишь о смысловом гнезде, а конкретно семантические и грамматические его характеристики раскрываются лишь в соотнесении с текстовой цепочкой и что без учета порядка слов-знаков нельзя определить ни их грамматических категорий, ни реального смыслового наполнения, конкретизирующего очень общую абстрактную семантику изолированного иероглифа, академик В. М. Алексеев показывает поразительные грамматические и семантические сдвиги, которые происходят в китайском палиндроме в зависимости от того, в каком направлении его читать. В китайском «...палиндроме (т. е. в обратном порядке слов нормального стиха) все китайские слоги-слова, оставаясь пунктуально на своих местах, призваны играть уже другие роли, как синтаксические, так и семантические»¹. Из этого В. М. Алексеев сделал интересный вывод методического характера: именно палиндром представляет собой бесценный материал для изучения грамматики китайского языка.

«Выводы ясны:

1. Палиндром есть наилучшее из возможных средств иллюстрировать взаимозависимость китайских слоги-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...»²

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

¹ Алексеев В. М. Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании // Сб. ст. памяти академика Л. В. Щербы. Л., 1951. С. 95.

² Там же. С. 102.

Иной эффект демонстрируют русские палиндромы. Поэт С. Кирсанов в небольшой заметке приводит исключительно интересные самонаблюдения над проблемой психологии автора русских палиндромов. Он рассказывает, как «еще гимназистом» он «непроизвольно сказал про себя: „Тюлень не лют“ — и вдруг заметил, что эта фраза читается и в обратном порядке. С тех пор я часто стал ловить себя на обратном чтении слов. <...> Со временем я стал видеть слова „целиком“, и такие саморифмующиеся слова и их сочетания возникали непроизвольно...»¹

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

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

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

Signa te signa, temere me tangis et angis.

Roma tibi subito motibus ibit amor².

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

¹ Кирсанов С. Поэзия и палиндромом // Наука и жизнь. 1966. № 7. С. 76.

Крестись, крестись, того не зная, ты этим меня задеваешь и давишь. / Рим, этими знаками-жестами ты внезапно призываешь к себе любовь (лат. — Пер. Ю. Лотмана).

текст. Читатель гиперструктурирует текст, он склонен сводить до минимума роль случайного в его структуре.

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

Между текстом и читателем (аудиторией) неизбежно складываются два противоположных типа отношений: ситуация понимания и ситуация непонимания. Понимание достигается единством кодирующих систем автора и аудитории, в самом элементарном случае — единством естественного языка и культурной традиции. Однако понятие культурной традиции может трактоваться и в наиболее узком, и в самом широком смысле. В конечной степени наличие для всех земных человеческих цивилизаций определенных универсалий¹ делает в принципе любой текст человеческой культуры в какой-либо степени переводимым на язык другой культуры, то есть в какой-то мере понимаемым. Однако определенная степень понимания есть одновременно и степень непонимания. Можно обратить внимание на такой пример. Текстовый состав различных культур неизбежно включает в себя определенный набор жанров, поскольку то, что текст принадлежит к определенному, читателю известному жанру, в силу «памяти жанра» (М. М. Бахтин) создает значительную кодовую экономию. Если понимать под жанрами самые общие группировки текстов, такие как сакральные/профанические, официально-государственные/индивидуально-бытовые, научные (тяготеющие к выражению на метаязыках)/художественные (тяготеющие к выражению на языках искусств) и т. д., то мы получим относительно единообразный набор. С этой точки зрения можно написать, например, историю науки или религии, романа или народной сказки. Однако в ценностной перспективе мы получим ряды совершенно иного состава. Каждая культура неизбежно включает дихотомию текстов высокой и низкой ценности. Крайним проявлением ее будет противопоставление того, что спасает, тому, что губит. Спасение может ожидаться от религии (которая будет противопоставляться в одном случае науке, в другом — искусству, в третьем — профанической государственности). «Спасителем» может оказаться наука или искусство, также в разнообразных противопоставлениях. И то, что автору представлялось гибельным, читателю может казаться включенным в «спасительное». Определив некоторую археологическую находку как игрушку, получатель информации еще не знает, отнести ли к ней с презрением или восторгом. Вопрос будет решаться соотношением оценки мира ребенка в передающей и принимающей культурах.

Текст и читатель как бы ищут взаимопонимания. Они «прилаживаются» друг к другу. Текст ведет себя как собеседник в диалоге: он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории. А адресат отвечает ему тем же — использует свою информационную гибкость для перестройки,

¹ К ним можно, например, отнести семиотику «верха» и «низа», «правого» и «левого», изоморфизм тела и мира, дуализм живого и мертвого и т. д. Количество основных элементов, из которых строится картина мира, относительно невелико и имеет универсальный характер. Отличия возникают на уровне комбинаций.

приближающей его к миру текста. На этом полюсе между текстом и адресатом возникают отношения толерантности.

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

Символ — «ген сюжета»

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

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

Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины. Исследователь диагональных композиций, художник и теоретик искусства Н. Тарабукин писал: «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или другое демонстрационное шествие». И далее: «Зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне»¹.

Наблюдение Н. Тарабукина исключительно точно, и опрос информантов полностью подтвердил, что внимание зрителей картины, как правило, сосредоточивается именно на толпе. В этом отношении характерно мнение дворцового коменданта П. П. Мартынова, который, по словам современника, наблюдая картину, сказал: «Для меня лучше всего старик Помпеи, которого несут дети»². Мартынов был, по словам Пушкина, «дурак» и «скотина» (XII, 336), а его высказывание приводится как анекдотический пример невежества в римской истории. Однако для нас оно, в данном случае, — мнение наивного, неискушенного зрителя, внимание которого приковали крупные фигуры на переднем плане.

¹ Тарабукин Н. Смысловое значение диагональной композиции в живописи // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 474, 476 (Труды по знаковым системам. ГГ.] 6).

² Выписки из тетрадей инженера Нордштейна // Русский архив. 1905. Кн. 3. № 10. С. 256.

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

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

Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Второй член отличался от него дифференциальными признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации, как «сознательное» от противности «бессознательному». Третий член отличается от первого как личное от безличного. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации.

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

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

Павший кумир — феодальный порядок «ветхой Европы». Соответственно интерпретируется и образ стихии. Ср. в 10 гл. «Евгения Онегина»:

Тряслися грозно Пиринеи —
Волкан Неаполя пылал...¹ (VI, 523)

¹ Восприятие образа пылающего Везувия как политического символа было распространено в кругу южных декабристов: Пестель на одной из своих рукописей 1820 г. аллегорически изобразил неаполитанское восстание в виде извержения Везувия; рисунок воспроизведен в кн.: Пушкин и его время: Исследования и материалы. Л., 1962. Вып. 1. С. 135.

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

Содрогнулась земля,
 Столпы шатаются...
 Земля шатается...
 Земля содрогнулась — шатнул[ся] (?) град (III, 946) —

в вариантах «Везувий зев открыл...»;

Шаталась Австрия, Неаполь восставал (II, 311) —
 в «Недвижный страж дремал на царственном пороге...». Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен был включать торжество «кумира»:

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

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

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

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

Брови царь нахмурия, Говорил: «Вчера
 Повалила буря Памятник Петра» (II, 430)¹.

Однако соотношенность членов парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани. Так, если в стихии подчеркивалась разрушительность, то противочлен мог получать функцию созидательности; иррационализм «бессмысленной и беспощадной» стихии акцентировал момент сознательности². Одновременно в варианте начала 1820-х гг. «кумиры» были пассивны, носителем действия был «вулкан». В сознании, стоящем за «Медным

¹ Возможность такого раздвоения заложена в пушкинском понимании образа статуи как явления, двойственного по своей природе. Ср.:

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

Ср. также: *Jakobson R.* Puskin and his Sculptural Myth / Trad. and ed. J. Burbank. Paris, 1975. P. 32—44.

² Поскольку движение декабристов никогда не выступало в сознании Пушкина как стихийное, истолкование наводнения в «Медном всаднике» как намек на 14 декабря несостоятельно.

всадником», это столкновение двух сил, равных по своим возможностям. А это связывается с активизацией третьего члена — человеческой личности и ее судьбы в борении этих сил. При этом еще раз следует подчеркнуть, что и в «Медном всаднике» столкновение образов-моделей отнюдь не является аллегорией какого-либо однозначного смысла, а обозначает некоторое культурно-историческое «равнение», допускающее любую смысловую подстановку, при которой сохраняется соотношение членов парадигмы. Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам «в образах» истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и *без остатка поддающуюся конечной формулировке* мысль.

Смысл пушкинского понимания этого, важнейшего для него конфликта истории нам станет понятнее, если мы исследуем все реализации и сложные трансформации отмеченной нами парадигмы во всех известных нам текстах Пушкина. С этой точки зрения, особое значение приобретает не только образ бурана, открывающий сюжетный конфликт «Капитанской дочки» («Ну барин, — закричал ямщик, — беда: буран!» — VIII, 287), но и то, что Пугачев одновременно и появляется из бурана, и спасает из бурана Гринева¹. Соответственно в повести он связывается то с первым («стихийным»), то с третьим («человеческим») членами парадигмы. Расщепление второго члена на дополнительные (то есть совместимо-несовместимые) функции приводит в «Медном всаднике» к чрезвычайному усложнению образа Петра: Петр вступления, Петр в антитезе наводнению, Петр в антитезе Евгению — совершенно разные и несовместимые, казалось бы, фигуры, соответственно трансформирующие всю парадигму. Однако все они занимают в ней одно и то же структурное место, образуя микропарадигму и, в этом отношении,

отождествляясь.

Таким образом, существенно, чтобы сохранился треугольник, представленный бунтом стихий, статуей и человеком. Далее возможны различные интерпретации при проекции этих образов в области понятий. Возможна чисто мифологическая проекция: вода (= огонь) — обработанный камень —

¹ Фактически, Пугачев как мужицкий царь, альтернативный Екатерине II глава государства, вовлечен и во второй семантический центр триады. Следует подчеркнуть, что каждой из названных структурных позиций присуща своя поэзия: поэзия стихийного размаха — в первом случае, одическая поэзия «кумиров» — во втором, поэзия дома и домашнего очага — в третьем. Однако в каждом конкретном случае признак поэтичности может быть акцентирован или оставаться невыделенным. Подчеркнутая поэзия стихийности в образе Пугачева делает эту позицию для него доминирующей. В образе Екатерины, совмещающей вторую и третью позиции, поэтизация почти отсутствует. Пушкин виртуозно владеет поэтическими возможностями всех трех позиций и часто строит конфликт на их столкновении. Так, в «Пире во время чумы» поэзия стихии (чумы, которая приравнивается бою, урагану и буре) сталкивается с поэзией разрушенного очага и суровой поэзией долга. Игра «совпадением — несовпадением» структурных позиций и присущих им поэтических ореолов создает огромные смысловые возможности. Так, «домашние» интонации царя (Александра I) в «Медном всаднике» в сопоставлении с домашними же интонациями в описании Евгения и одической стилистикой Петра I создают впечатление «царственного бессилия».

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

Подключение к исследуемой системе противопоставлений из других важнейших для Пушкина оппозиций: «живое — мертвое», «человеческое — бесчеловечное», «подвижное — неподвижное» в самых различных сочетаниях¹ и, наконец, скользящая возможность перемещения авторской точки зрения также умножали возможности интерпретаций и их оценок, вводя аксиологический критерий. Достаточно представить себе Пушкина, смотрящего на празднике лицейской годовщины 19 октября 1828 г., как тот же Яковлев — «паяс», который очень похоже изображал петербургское наводнение, «представлял восковую персону»², то есть движущуюся статую Петра, чтобы понять возможность очень сложных распределений комического и трагического в пределах данной парадигмы.

Контрастно-динамическая поэтика Пушкина определяла не только жизненность его художественных созданий, но и глубину его мысли, до сих пор

¹ Кроме «естественного» сочетания: «живое — движущееся — человеческое», возможно и перверсное: «мертвое — движущееся — бесчеловечное». Приобретая образ «движущегося мертвеца», второй член может получать признак иррациональности, слепой и бесчеловечной закономерности, тогда признак рационального получает простые «человеческие» идеалы третьего члена парадигмы. Таким образом, одна и та же фигура (например, Петр в «Медном всаднике») может в одной оппозиции выступать как носитель рационального, а в другой — иррационального начала. А то или иное реальное историческое движение — размещаться в первой и третьей позициях (ср. образ Архипа в «Дубровском» и слова из письма Пушкину его приятеля Н. М. Коншина — XIV, 216. Коншин увидел в этом лишь то, что в народе «не видно ни искры здравого смысла» — там же). Для Пушкина же раскрывалась глубокая противоречивость реальных исторических сил, «уловить» которые можно лишь с помощью той предельно гибкой модели, которую способно построить подлинное искусство.

² Рукою Пушкина. С. 734. Соотношение «представлений» Яковлева с замыслом «Медного всадника» кажется очевидным, однако не в том смысле, что Яковлев дал Пушкину своей игрой идею поэмы, а в противоположном: игра Яковлева получила для Пушкина смысл в свете созревающего замысла.

позволяющую видеть в нем не только гениального художника, но и величайшего мыслителя.

Так называемые «маленькие трагедии» принадлежат к вершинам пушкинского творчества 1830-х гг. и не случайно неоднократно привлекали внимание исследователей. В настоящей работе в нашу задачу не входит всестороннее их рассмотрение. Цель наша значительно более скромная: ввести в мир пушкинской реалистической символики еще один образ. Еще в середине 1930-х гг. в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» Р. О. Якобсон писал: «В многообразной символике поэтического произведения мы находим определенную постоянную организованность, цементирующие элементы, которые и являются носителями единства в многостороннем творчестве поэта и которые придают его произведениям печать индивидуальности. Эти элементы вводят целостную индивидуальную *мифологию* поэта в разнообразную неразбериху часто отклоняющихся и ускользающих поэтических мотивов»¹.

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

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

Смысловой центр «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери» и «Пира во время чумы» образуется мотивом, который можно было бы определить как «гибельный пир»². Во всех трех сюжетах пир связывается со смертью: пир с гостем — статуей, пир — убийство и пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращенный характер: он

¹ *Jakobson R.* Puskin and his Sculptural Myth. P. 1.

² Если вспомнить монолог Барона перед сундуками с золотом: Хочу себе сегодня пир устроить: Зажгу свечу пред каждым сундуком, И все их отопру... (VII, 112) — то и «Скупой рыцарь» может быть включен в этот ряд.

кощунственен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми. Мотив страшного пира архаичен, достаточно указать на пир Атрея. Но у Пушкина он получает особый смысл в связи с тем, что символ пира исключительно существенен для всего его творчества.

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

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

Вчера, друзей моих оставя пир ночной... (II, 82)
...И с побежденными сажались За
дружелюбные пиры (IV, 16).

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

Как вольность, весел их ночлег (IV, 179);
...привыкшая к веселой <...> воле (IV, 408);
Теперь он вольный житель мира, И солнце весело
над ним Полуденной красою блещет (IV, 183).

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

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

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

Своеобразным сгустком основных элементов пира в поэзии Пушкина является «Вакхическая песня», в первом же стихе называющая тему радости, причем церковнославянские формы «веселие» и «глас» придают ей торжественное, почти ритуальное звучание. Торжественная мажорность пронизывает стихотворение. Только первый стих заключает вопросительную интонацию. Строка говорит о наступившей минуте молчания и содержит слово с семан-

тикой тишины и, может быть, печали: «смокнул». Все остальное стихотворение противопоставлено первой строчке и наполнено ликующей, радостной лексикой. Обилие восклицательных интонаций сочетается с повелительными формами глаголов. В индикативе дан только глагол в первом стихе. Все остальные глаголы: «наливайте», «бросайте», «подыдем», «раздайтесь» — императивы. «Да здравствуют» как церковнославянизм также выражает семантику повеления (юссив, *jussivus* — латинской грамматики, типа *abeat* — «пусть уйдет»).

Это придает тексту волевое звучание. Основной символический смысл стихотворения — победа света над тьмой. Это прежде всего относится к внетекстовой ситуации, моменту исполнения песни. «Вакхическая песня» — ритуальный гимн в честь солнца, исполняемый в конце ночного пира, в момент солнечного восхода¹.

Тема ступенчато раскрывает символику образа пира:

- вакхическое веселье,
- любовь,
- вино,
- двойной образ кольца: заветные кольца, брошенные в круглые стаканы, и круг содвинутых дружных бокалов («звонкое дно» также дает образ круга)²,
- музы и разум,
- солнце.

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

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

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

Я Музу резвую привел
На шум пиров и буйных споров,

¹ Высказывавшуюся в научной литературе гипотезу о масонской природе «Вакхической песни» следует отбросить как совершенно несостоятельную. Здравница в честь любви и тост за «нежных дев» и «юных жен» абсолютно невозможны в «столовой» поэзии масонов. Наличие якобы масонского обряда бросания колец в бокалы нигде не зафиксировано и является вымыслом. Смысл же бросания колец в вино совсем иной: когда провозглашается тост за любовь, то влюбленные громко именуют своих дам. Но скромный любовник может выпить молча, опустив в чашу с вином «заветное», то есть тайно полученное, кольцо, чтобы, выпив до дна, прикоснуться к нему губами.

² Ср.: ...Венки пиров и чаши круговые... (II, 145)

Грозы полуночных дозоров¹;
И к ним в безумные пиры
Она несла свои дары... (VI, 166)

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

Третье значение восходит к фольклорному «битва — пир», хотя до Пушкина имеет уже значительную литературную традицию. Не случайно это значение присутствует в ранних лицейских стихах².

Совершенно особняком стоит выражение в «Андрее Шенье»:
Заутра казнь, привычный пир народу (II, 397).

Оно уже как бы предвещает семантику страшных пиров, которые и привлекают наше внимание. В содержащей ряд интересных мыслей, но крайне субъективной статье И. Л. Панкратовой и В. Е. Хализева³, посвященной «Пиру во время чумы», авторы, исходя из концепции «грешного» молодого Пушкина и зрелого, доминирующим чувством которого является раскаяние, относят поэзию пиров к грехам молодости поэта. Развитие Пушкина представляется им выразимым в такой формуле: «В 1835 году прозвучали слова „Странника“⁴: „Я вижу свет“, которые, по мнению исследователей, подытожили „нравственную эволюцию Пушкина“⁵. Исходя из такой методики, следует полагать, что стихи: «Земля недвижна. Неба своды / Творец, поддержаны тобой» — выражают космогонические представления самого Пушкина.

Анализ текстов (не субъективно-выборочный, а исчерпывающий)⁶ приводит к иному выводу: образ пира в прямом значении этого символа присут-

¹ Характерна ремарка Вяземского на этот стих: «Вероятно, у Пушкина было: *полночных заговоров...*» (Барсуков Н. Заметки о А. С. Пушкине // Русский архив. 1887. Кн. 3. № 12. С. 578); сохранившиеся рукописи не подтверждают этого чтения, однако оно не противоречит духу строфы и должно учитываться. Связь символики пира и свободолюбивого заговора подтверждается другими текстами.

² «Летят на грозный пир; мечам добычи ищут...» («Воспоминания в Царском селе» — I, 81); «...Войны кровавый пир» («Батюшкову» — I, 144) и «...Тебя зовет кровавый пир...» («Руслан и Людмила» — IV, 80). Позже такое употребление встречается только раз.

³ Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Целостность произведения в контексте типологических сопоставлений. Опыт прочтения «Пира во время чумы» А. С. Пушкина // Типологический анализ литературного произведения / Отв. ред. Н. Д. Тамарченко. Кемерово, 1982. С. 53—66. Подзаголовок статьи: «Опыт прочтения „Пира во время чумы“ А. С. Пушкина» — свидетельствует, что авторы стремятся не столько проанализировать произведение Пушкина, сколько описать *свое* его прочтение. Отказать им в этом праве, конечно, невозможно.

⁴ Имеется в виду подражание Бениану, в котором Достоевский чутко уловил душу «северного протестантизма, английского ересиарха», безбрежного мистика, с его тупым, мрачным и непреодолимым стремлением и со всем безудержьем мистического мечтания.

⁵ Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Целостность произведения в контексте типологических сопоставлений. С. 64.

⁶ См.: Shaw T. J. Pushkin. A Concordance to the Poetry. Columbus, 1984. Vol. 2. P. 764—765.

ствует на всем протяжении творчества Пушкина как положительный (ср. «Пир Петра Великого», стихотворение, которым Пушкин открыл «Современник», подчеркнув программное значение этого текста). Страшные образы извращенного пира активны *именно на этом фоне*. Смысл их подчеркивается сознанием их особенности и аномальности. Приписываемое Пушкину раскаяние в идеале пира как такового совершенно искажает смысловую перспективу.

Пир — это образ, который символически выражает союз, единение, веселое братское слияние. Но возможно ли единение и слияние жизни и смерти? А именно эти силы разыгрывают свои партии в «маленьких трагедиях». Правда, в таком обобщенном виде эти конфликты видятся при самом глубинном их формулировании. Близко к сюжетной поверхности они разыгрываются между знакомой нам триадой символов (стихия — закономерность — человек). Наконец на самой сюжетной поверхности они воплощаются в конкретно-исторические и культурно-эпохальные образы. При этом каждый из предшествующих уровней не автоматически и без остатка выражается на языке последующего, а играет с ним, неоднозначно и лишь до известной степени выражая себя на принципиально ином языке другого уровня.

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

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

В «Скупом рыцаре» вещи вытесняют людей. Противоестественный пир, в котором как братья участвуют Барон и его сундуки с золотом, закономерно дополняется враждой отца и сына и их взаимной готовностью к убийству друг друга. Деньги одушевляются. Они «слуги», «друзья» или «господа». Но прежде всего они — боги¹. И именно в обществе этих друзей-богов Барон решил «себе сегодня пир устроить». Г. А. Гуковский отметил черты рыцарской психологии в словах Альбера о графе Делорже:

¹ Р. О. Якобсон полагал, что выражение «как боги спят в глубоких небесах» в устах средневекового рыцаря и христианина представляет анахронизм. Однако наличие прямых текстовых параллелей показывает, что Пушкин вложил в уста Барона фразеологию, почерпнутую из эпикурейской философии французских либертинцев, заменив, однако, культ наслаждения культом денег (см.: *Лотман Ю. М.* Заметки к проблеме «Пушкин и французская культура» // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 357—362).

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

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

Художническое дело во чести хранится, а лице
естественно не честно творится...¹

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

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

Г. А. Гуковский убедительно показал, что конфликт «Моцарта и Сальери» не в зависти бездарности к таланту. Сальери — великий композитор, преданный искусству и чувствующий его не хуже Моцарта. Верный концепции реализма как демонстрации социально-исторической детерминированности человека, Г. А. Гуковский видит смысл пьесы Пушкина в показе торжества исторически прогрессивных форм искусства над уходящими в прошлое и соответственно определяет Сальери как художника XVIII в., а Моцарта — как романтика: «...на смену культурно-эстетическому комплексу, сковавшему Сальери, идет новая система мысли, творчества, бытия, создавшая Моцарта. Если не опасаться сузить смысл и значение пушкинской концепции, можно было бы условно обозначить систему, воплощенную в образе Сальери, как классицизм или, точнее, классицизм XVIII века, а систему, воплощенную в образе Моцарта, как романтизм в понимании Пушкина»².

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

¹ Симеон Полоцкий. Избр. соч. / Подгот. текста, ст. и коммент. И. П. Еремина. М; Л., 1953. С. 21.

² Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 307. Характерно, что Г. А. Гуковский говорит о системе, *создавшей* Моцарта, а не *созданной* им. Человек выступает у него как пассивный «продукт» среды и эпохи. Проблема активности человека и его воздействия на мир снята как «романтическая». Столь же характерна оговорка: «если не опасаться сузить смысл». Следовательно, автор понимает возможность такой опасности, но не может ее избежать. Концепция Г. А. Гуковского таит в себе много справедливого и в свое время была новым словом, но она действительно «сужает» Пушкина.

сцене появлялись духи, гении, тени героев (Карамзин назвал пьесу «странной»).

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

Пушкин не только показывает психологию зависти, но и с поразительным мастерством рисует механизм зарождения убийства. Считать же, что классицизм в момент своего исторического завершения породил психологию убийства, было бы столь же странно, как и приписывать такие представления Пушкину.

Проследим путь Сальери к убийству.

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

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

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

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

Сальери совсем не противник вдохновенного творчества, не враг «творческой мечты». Он только с суровым самоограничением считает, что право на вдохновенное творчество завоевывается длительным искусом, служением, открывающим доступ в круг посвященных творцов. Такой взгляд скорее напоминает о рыцарском ордене, чем об академии математиков. Ни идея служения искусству, ни трудный искус овладения мастерством не были чужды теории романтизма. Так, Вакенродер, для которого Дюрер был идеалом, писал, что последний, «соединяя душу с совершенством механизма»¹, занимался «живописью с несравненно большей серьезностью, важностью и достоинством, чем эти изящные художники наших дней»². Эти слова вполне можно представить себе в устах пушкинского Сальери.

Сальери усвоил средневековое жреческое отношение к искусству. Это не только долг и служение, связанное с самоотречением, но и своеобразная благодать, которая нисходит на достойных. Как благодать выше жреца, так искусство выше художника. И эти слова не шокировали бы романтика, писавшего: «Слава искусству, но не художнику: он — одно слабое его орудие»³.

¹ [Вакенродер В. Г.] Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком / Пер. с нем. В. П. Титова, С. П. Шевырева, Н. А. Мельгунова. М., 1826. С. 241.

² Вакенродер В. Г. О двух удивительных языках и их таинственной силе. С. 74.

³ [Вакенродер В. Г.] Об искусстве и художниках. С. 233.

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

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

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

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

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

И наконец решающее:

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

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

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

Пир Моцарта в «Золотом льве», его последний пир, совершается не в обществе друга — музыканта, как думает Моцарт, а каменного гостя. Не-

посредственно на сюжетном уровне за столом сидят жизнелюбивый и ребячливый человек, именно человек, а не музыкант (эпизоды со слепым скрипачом, упоминание об игре на полу с ребенком рисуют принципиально не жреческий, а человеческий образ) и тот, кто — тонкий ценитель и знаток музыки — сам о себе говорит: «Мало жизнь люблю», человек и принцип. Но тень рокового пира уже в первом разговоре Моцарта и Сальери:

Представь себе... кого бы?

Ну, хоть меня — немного помоложе:

Влюбленного — не слишком, а слегка —

С красоткой¹, или с другом — хоть с тобой — Я весел...

Вдруг: виденье гробовое,

Внезапный мрак иль что-нибудь такое... (VII, 126—127)

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

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

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

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

Фактическая победа достается второму миру, моральная — первому. Извращенность — закон мира Сальери, и противоестественное сочетание: «Пировал я с гостем ненавистным» он использует как обыденное и нормальное. В «Каменном госте» эта атмосфера распространяется на всех героев и заполняет собой все пространство драмы. Естественная, человеческая, домашняя ребячливость Моцарта, простодушная доброта его гениальности превращается в Дон Гуане в злую страсть, которой для полноты ощущения необходимо присутствие смерти. Дон Гуан — тоже гений, но он уже не скажет, что гений и злодейство «две вещи несовместные». Моцарт — воплощенная естественность. Он показывает, что быть гениальным — норма человеческого существования. Дон Гуан — гений, рвущийся нарушать нормы, разрушать любые пределы именно потому, что они пределы.

Но если сдвиг авторской точки зрения раскрывает нечто новое в «человеческом» ряду (идет анализ личного начала в человеке: Моцарт раскрывал в человеческом гениальное, Дон Гуан в гениальном — страшное), то и мир

¹ Доной Анной? — Ю. Л.

«каменных» догм и принципов предстает в новом свете: как защитник идей верности, домашнего очага, семейной морали. Командор освещен иначе, чем гениальный завистник Сальери. Это приводит к тому, что в «Каменном госте» оба антагониста и, каждый по-своему, страшны и, каждый по-своему, привлекательны.

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

Дон Гуан «развратный, бессовестный, безбожник» (VII, 141), как его именует монах. Но его безбожие связано не с болезненной жадой кощунства, а с безграничной смелостью, запрещающей признавать существование сил, способных внушить ему страх. Он появляется со словами «я никого в Мадриде не боюсь» и торжествует над страхом в свои последние мгновенья:

Д о н Г у а н. О Боже! Дона
 Анна!
 С т а т у я. Брось ее, Все
 кончено. Дрожишь ты, Дон Гуан.
 Д о н Г у а н. Я? нет. Я звал тебя и рад, что
 вижу (VII, 171).

Он отказывается выполнить приказ статуи «бросить» Дону Анну и погибает с именем своей земной любви на устах. (Хитрый соблазн преобразился в страсть, о которой в Библии сказано: «...крепка, как смерть, любовь...», «Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее» — Песнь 8: 6—7). Безотчетная, безграничная смелость человека делает образ Дон Гуана обаятельным, разрушительность его страстей раскрывает страшную сторону человеческой личности.

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

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

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

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

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

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

ситуация Татьяны. Но он любил Дону Анну:

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

и хранил бы ей верность и за гробом:

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

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

Но у Статуи есть еще один аспект. В «Моцарте и Сальери» не представлен третий существенный компонент пушкинской символики — образы стихии. Правда, в пьесе чувствуется присутствие inferнальных сил, но его слышит только Моцарт — Сальери глух ко всему, кроме софизмов абстрактного разума. В «Каменном госте» вторжение потусторонних сил — один из основных мотивов пьесы. Нечто чуждое и человеку, и отвлеченным принципам культуры, долга и даже нравственности, нечто непонятное и внечеловеческое вторгается в судьбу Дон Гуана, который, кощунственно смеясь над человеческими ценностями, затронул нечто страшное, в существование чего он даже и не верил. Емкий образ стихий позволял подстановку столь далеких значений, как, например, народный бунт и вторжение inferнальных сил (ср. метель в «Капитанской дочке» и в «Бесах»), и вообще давал возможность вводить многоплановый и поддающийся многим интерпретациям компонент смысла. Дон Гуан пригласил «мраморного супруга» «прийти попозже в дом супруги», но к Дон Гуану пришел не мертвый ревнивец, а некто более страшный. Дон Гуан выдержал и эту встречу.

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

кину вскрывать многогранную сложность исторических и общественных конфликтов.

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

«Пир во время чумы» меньше всех других пьес цикла привлекал внимание исследователей, видимо, отчасти из-за его переводного характера. Между тем значение этого произведения исключительно велико. Уже в «Каменном госте» действие происходит в особом, странном и страшном пространстве. Пушкин исключил обязательные для всех сюжетов с Дон-Жуаном сцены с обольщением крестьянки и другие побочные сюжеты. Отпали сцены в замке, деревне и т. п. Осталось кладбище и сцены с мертвецами и сверхъестественными появлениями. Кладбище — место пребывания и Дон Гуана, и Командора. Отсюда они поочередно прибывают в дом Доны Анны. В «Пире во время чумы» кладбище становится уже одним из двух основных элементов пространства.

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

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

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

Дом — естественное пространство Пира. Но «Пир во время чумы» происходит на улице. Первая же ремарка гласит: «Улица. Накрытый стол». Уже это сочетание образует «соединение несоединимого». А когда мимо стола с пирующими гостями проезжает телега, груженная мертвецами, воз-

никает почти сюрреалистический эффект, напоминающий появление лошадей с телегой в гостинной в фильме Бунюэля «Андалузский пес». Такие разломы художественного пространства в «Пире во время чумы» имеют глубокий смысл: действие происходит во «взбесившемся мире». Дома покинуты, в них не живут, заходить туда боятся. Домашняя же жизнь совершается на улице.

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

Председатель говорит об ужасе

...той мертвой пустоты, Которую в моем доме встречаю... (VII, 182)

Пустота дома противостоит оживлению кладбища. В песне Мери:

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

Поминутно мертвых носят... (VII, 176)

Дому живых противопоставлены дома мертвых — «холодные, подземные жилища» (характерно оксюморонное употребление для могилы слова «жилище»¹).

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

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

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

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

¹ Ср. каламбурное выражение в «Гробовщике»: «Живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет» (VIII, 90).

Все, все, что гибелью грозит, Для сердца смертного
таит Неизъяснимы наслажденья... (VII, 180)

«Гимн в честь чумы» Председателя часто сопоставлялся с «Героем», стихотворением, написанным в тот же болдинский период и посвященным легенде о посещении Наполеоном чумного госпиталя в Яффе. В диалоге Поэта и Друга именно милосердие императора, который «хладно руку жмет чуме» (III, 252) с тем, чтобы укрепить дух больных солдат, объявляется вершиной его славы:

Небесами

Клянусь: кто жизнью своей Играл пред сумрачным
недугом, Чтоб ободрить угасший взор, Клянусь, тот будет
небу другом, Каков бы ни был приговор Земли слепой...
(III, 252)

Сопоставление это использовалось для осуждения Вальсингама: «У Наполеона презрение к опасности великолепным образом слилось с состраданием к людям, „клейменным мощною чумой" (у Пушкина — «чумою». — Ю. Л.) <...> За этот мужественный и милосердный поступок „он будет небу другом". Вальсингам же, сочинивший гимн, подобно Молодому человеку, видит лишь яму с ее ужасным тлением и слышит лишь отчетливый стук похоронной телеги»¹.

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

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

Оставь герою сердце! Что же

Он будет без него? Тиран... (III, 253)

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

Если Вальсингам представляет личность, то Священник — нравственный принцип. Он осуждает индивидуалистический бунт во имя нравственного долга. Однако, в отличие от Дон Гуана и Командора, Вальсингам и Священник имеют общего врага — Чуму. И «Пир во время чумы» — единственная из

¹ Панкратова И. Л., Хализев В. Е. Целостность произведения в контексте типологических сопоставлений... С. 57.

«маленьких трагедий», которая не только не заканчивается гибелью одного или обоих антагонистов, а завершается их фактическим примирением — признанием права каждого идти своим путем в соответствии со своей природой и своей правдой. Пьеса погружена в атмосферу смерти, но ни один из ее персонажей не умирает. Более того, внимательное сопоставление текста Пушкина с английским¹ показывает почти текстуальную близость драмы Пушкина и отрывков из драматической поэмы Джона Вильсона «Чумной город». Но это только выделяет существенную разницу: Вильсон романтически любит ужасы, чудовищный чумной город становится для него истинной картиной мира, а стремление автора потрясти читателя страшными картинами делается центральной задачей его эстетики.

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

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

* * *

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

¹ Оно было выполнено Н. В. Яковлевым в комментарии первого варианта VII тома академического полного собрания сочинений Пушкина (см.: VII, 579—609). Говоря о немногочисленной литературе по «Пиру во время чумы», нельзя пройти мимо краткой, но яркой характеристики, данной Л. В. Пумпянским: «У Пушкина ясна реальная историческая обстановка: Реставрация; дерзкий вызов, который бросают народному горю политические победители дня, аристократы; священник, униженный обломок побежденной пуританской революции; столкновение утонченного индивидуализма с социальной моралью» (см.: *Пумпянский Л.* Стиховая речь Лермонтова // Лит. наследство. Т. 45/46. 1942. С. 398). Согласиться с этой концепцией, однако, нельзя, хотя бы потому, что чума угрожает пирующим в такой же мере, как и другим жителям. Поэтому разговор о вызове чужому горю остается беспредметным. Однако Л. В. Пумпянский со свойственной ему пронизательностью поставил вопрос об отношении Пушкина к традиции европейского «вольнодумства».

Символ в системе культуры

Слово «символ» — одно из самых многозначных в системе семиотических наук. Выражение «символическое значение» широко употребляется как простой синоним знаковости. Когда контекстом подчеркивается конвенциональность отношений содержания и выражения, исследователи часто говорят о символической функции и символах. Одновременно еще Соссюр противопоставил символы конвенциональным знакам, подчеркнув в первых иконический элемент. Напомним, что Соссюр писал в этой связи о том, что весы могут быть символом справедливости, поскольку иконически содержат идею равновесия, а телега — нет.

По другой классификации символ определяется как знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка. Этому определению противостоит традиция истолкования символа как некоторого знакового выражения высшей и абсолютной незнаковой сущности. В первом случае символическое значение приобретает подчеркнuto рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором — содержание иррационального мерцает сквозь выражение, и символ играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический.

Достаточно будет отметить, что любая — как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо значительный объект — лингво-семиотическая система ощущает свою неполноту, если не дает своего определения символа. Речь идет не о том, чтобы наиболее точным и полным образом описать некоторый единый во всех случаях объект, а о наличии в каждой семиотической системе структурной позиции, без которой система не оказывается полной: некоторые существенные функции не получают реализации. При этом механизмы, обслуживающие эти функции, упорно именуется словом «символ», хотя и природа этих функций и, уж тем более, природа механизмов, с помощью которых они реализуются, исключительно трудно сводится к какому-нибудь инварианту. Таким образом, можно сказать, что даже если мы не знаем, что такое символ, каждая система знает, что такое «ее символ», и нуждается в нем для работы семиотической структуры.

Для того, чтобы сделать попытку определить характер этой функции, удобнее не давать какого-либо всеобщего определения, а оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить.

Наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, которое, в свою очередь, служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного, содержания. При этом символ следует отличать от реминисценции или цитаты, поскольку в них «внешний» план содержания — выражения не самостоятелен, а является своего рода знаком — индексом, указывающим на некоторый более обширный текст, к которому он находится в метонимическом отношении. Символ же и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой некоторый текст, то есть 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 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 ее пласта в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты. Единство основного набора 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 окружаю-

щему 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 потребности «выразить невыразимое», в данном случае безразлично. Важно лишь, что смысловые потенции символа всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей. Это и образует тот смысловой резерв, с помощью которого символ может вступить в неожиданные связи, меняя свою сущность и деформируя непредвиденным образом текстовое окружение.

С этой точки зрения показательно, что элементарные по своему выражению символы обладают большей культурно-смысловой емкостью, чем сложные. Крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», в силу разрыва между выражением и содержанием, их непроективности друг на друга. Именно «простые» символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимволизирующей ориентации культуры в целом.

С последним связана установка на символизирующее или десимволизирующее чтение текстов. Первое позволяет читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие. Второе превращает символы в простые сообщения. То, что для символизирующего сознания есть символ, при противоположной установке выступает как симптом. Если десимволизирующий XIX в. видел в том или ином человеке или литературном персонаже «представителя» (идеи, класса, группы), то Блок воспринимал людей и явления обыденной жизни как символы проявления бесконечного в конечном (ср. его реакцию на личность Клюева или Стенича; последняя отразилась в его статье «Русские денди»).

Очень интересно обе тенденции смешиваются в художественном мышлении Достоевского. Достоевский, внимательный читатель газет и коллекционер репортерской фактологии (особенно уголовно-судебной хроники), видит в россыпи газетных фактов видимые симптомы скрытых болезней общества. Взгляд на писателя как на врача (Лермонтов в предисловии к «Герою нашего

времени»), естествоиспытателя (Баратынский «Наложница»), социолога (Бальзак) превращал его в дешифровщика симптомов. Симптомология принадлежит сфере семиотики (давнее название симптомологии — «медицинская семиотика»). 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 связана мысль 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 что по его характеру можно о ней судить. Сказать, что Ставрогин или Федька в «Бесах» *символизируют* определенные явления, типы или силы, означает утверждать, что сущность этих сил в какой-то мере выразилась в этих героях, но сама по себе остается еще не до конца раскрытой и таинственной. Оба подхода в сознании Достоевского постоянно сталкиваются и сложно переплетаются.

Иначе строится противопоставление символа и реминисценции. Мы уже указывали на их существенное различие. Теперь уместно указать еще одно: символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата — органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ — из глубин памяти в текст.

Поэтому не случайно, что то, что в процессе творчества выступает как символ (суггестивный механизм памяти), в читательском восприятии реализуется как реминисценция, поскольку процессы творчества и восприятия противоположны: в первом окончательный текст является итогом, во втором — отправной исходной точкой. Поясним это примером.

В планах «поэмы» Достоевского «Император» (замысле романа об Иоанне Антоновиче¹) есть записи о том, как Мирович уговаривает выросшего в изоляции и не знающего никаких соблазнов жизни Иоанна Антоновича согласиться на заговор: «Показывает ему мир, с чердака (Нева и пр.) <...> Показывает Божий мир. „Все 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.

¹ Иоанн Антонович (1740—1764) — русский император, годовалым младенцем свергнут Елизаветой в 1741 г. с престола; в 1756 г. заключен в крепость, где находился до самой гибели. Убит во время попытки Мировича, возможно имевшей провокационный характер, возвести его на престол.

² *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 9. С. 113—114.

Противопоставление этих двух аспектов, однако, условно, и в таких сложных текстах, как романы Достоевского, не всегда может быть проведено.

Мы уже говорили, что газетную хронику, факты уголовных процессов Достоевский воспринимал и как симптомы, и как символы. С этим связаны существенные аспекты его художественного и идейно-философского мышления. Смысл их можно раскрыть на противопоставлении отношения Толстого и Достоевского к слову.

Уже в раннем рассказе «Рубка леса» выявился принцип, который остался характерным для Толстого на всем протяжении его творчества: офицеры, завтракающие под огнем горцев, с притворным равнодушием и внутренним напряжением слышат выстрел из пушки: «Вы где брали вино? — лениво спросил я Волхова, между тем как в глубине души моей одинаково внятно говорили два голоса: один — господи, приими дух мой с миром, другой — надеюсь не нагнуться, а улыбаться в то время, как будет пролетать ядро, — и в то же мгновение над головой просвистело что-то ужасно неприятно, и в двух шагах от нас шлепнулось ядро.

— Вот если бы я был Наполеон или Фридрих, — сказал в это время Волхов, совершенно хладнокровно поворачиваясь ко мне, — я бы непременно сказал какую-нибудь любезность.

— 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»¹.

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.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. 11. С. 67.

Приведем несколько образцов повествования из «Идиота» Достоевского: «Тут, очевидно, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда, — что-то вроде <...> какого-то ненасытимого чувства презрения, совершенно выскочившего из мерки, — одним словом, что-то в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе <...>

Этот взгляд глядел — точно задавал загадку <...>

Его ужасали иные взгляды ее в последнее время, иные слова. Иной раз ему казалось, что она как бы уж слишком крепилась, слишком сдерживалась, и он припоминал, что это его пугало <...>

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

<...> это ведь очень хорошие чувства, только как-то все тут не так вышло; тут болезнь и еще что-то!¹

Отрывки эти, выбранные нами почти наугад, принадлежат речам разных персонажей и самого повествователя, однако все они характеризуются одной общей чертой: слова не называют вещи и идеи, а как бы намекают на них, давая одновременно понять невозможность подобрать точное для них название. «И еще что-то» становится как бы маркирующим признаком всего стиля, который строится на бесконечных уточнениях и оговорках, ничего, однако, не уточняющих, а лишь демонстрирующих невозможность конечного уточнения. В этом отношении можно было бы вспомнить слова Ипполита из «Идиота»: «...во всякой гениальной или новой человеческой мысли, или просто даже во всякой серьезной человеческой мысли, зарождающейся в чьей-нибудь голове, всегда остается нечто такое, чего никак нельзя передать другим людям, хотя бы вы исписали целые Томы и растолковывали вашу мысль тридцать пять лет; всегда останется нечто, что ни за что не захочет выйти из-под вашего черепа и останется при вас навеки; с тем вы и умрете, не передав никому, может быть, самого-то главного из вашей идеи»².

В таком истолковании эта существенная для Достоевского мысль получает романтическое звучание, сближаясь с идеей «невыразимости». Отношение Достоевского к слову сложное. С одной стороны, он не только разными способами подчеркивает неадекватность слова и его значения, но и постоянно прибегает к слову неточному, некомпетентному, к свидетелям, не понимающим того, о чем они свидетельствуют, и придающим внешней видимости фактов заведомо неточное истолкование. С другой, эти неточные и даже неверные слова и свидетельства нельзя третировать как не имеющие никакого отношения к истине и подлежащие простому зачеркиванию, как весь пласт общественно-лицемерных речений в прозе Толстого. Они составляют приближение к истине, намекают на нее. Истина просвечивает сквозь них тускло. Но она только лишь просвечивает сквозь все слова, кроме евангельских.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 37; Т. 8. С. 37—38, 467; Т. 7. С. 471, 354.

² Там же. Т. 8. С. 328.

В этом отношении между свидетельством компетентного и некомпетентного, пронизательного и глупого нет принципиальной разницы, поскольку и от-деленность от истины, неадекватность ей, и способность быть путем к ней лежит в самой природе человеческого слова.

Не трудно заметить, что в таком понимании слово получает характер не конвенционального знака, а символа. К пониманию Достоевского ближе не романтическое «Невыразимое» Жуковского, а аналитическое слово Баратынского:

...Чуждо явного значенья, Для меня оно
символ Чувств, которых выраженья В языках
я не нашел¹.

Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции².

Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с тем или иным имеющимся в его 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 («Идиот») сразу же открыто (прямо назван в тексте Колей Иволгиным и косвенно Тоцким) возникает образ «Дамы с камелиями» — «камелии». Однако Достоевский воспринимает этот образ как сложный символ, связанный с европейской культурой, и, перенося его в русский контекст, не без полемического пафоса наблюдает, как поведет себя русская «камелия». Однако в структуре образа Настасьи Филипповны сыграли роль и другие символы — хранители культурной памяти. Один из них мы можем реконструировать лишь предположительно. Замысел и первоначальная работа над «Идиотом» относится к периоду заграничного путешествия конца 1860-х гг., одним из сильнейших впечатлений которого было посещение Дрезденской картинной галереи. Отзвуки его (упоминание картины Гольбейна) звучат и в окончательном тексте романа. Из дневника 1867 г. А. Г. Достоевской мы знаем, что, посещая галерею, сначала она «видела все картины Рембрандта» одна, потом, обойдя

¹ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред. и коммент. Е. Купреяновой, И. Медведевой. Л., 1936. Т. 1. С. 184.

² Творческое мышление Достоевского принципиально гетерогенно: наряду с «символическим» смыслообразованием оно подразумевает и другие разнообразные способы прочтения. И прямая публицистика, и репортажная хроника, как и многое другое, входят в его язык, идеальной реализацией которого является «Дневник писателя». Мы выделяем «символический» пласт в связи с темой главы, а не из-за единственности его в художественном мире писателя.

галерею еще раз вместе с Достоевским: «Федя указывал лучшие произведения и говорил об искусстве»¹.

Трудно предположить, чтобы Достоевский не обратил внимания на картину Рембрандта «Сусанна и старцы». Картина эта, как и висевшее в том же зале полотно «Похищение Ганимеда» («странная картина Рембрандта», по словам Пушкина), должна была остановить внимание Достоевского трактовкой волновавшей его темы: развратным покусением на ребенка. В своем полотне Рембрандт далеко отошел от библейского сюжета: в 13-й главе пророка Даниила, где рассказывается история Сусанны, речь идет о почтенной замужней женщине, хозяйке дома. А «старцы», покушавшиеся на ее добродетель, совсем не обязательно старики². Между тем Рембрандт изобразил девочку-подростка, худую и бледную, лишенную женской привлекательности и беззащитную. Старцам же он придал черты отвратительной похотливости, контрастно противоречащие их преклонному возрасту (ср. контраст между похотливой распаленностью орла и маской испуга и отвращения на лице Ганимеда, изображенного не мифологическим юношей, а ребенком).

То, что мы застаем в начале романа Настасью Филипповну в момент, когда один «старец» — Тоцкий перепродает ее другому (формально Гане, но намекается, что фактически генералу Епанчину), и сама история обольщения Тоцким почти ребенка делают вероятным предположение, что Настасья Филипповна воспринималась Достоевским не только как «камелия», но и как «Сусанна». Но она же и «жена, взятая в блуде», о которой Христос сказал: «...кто из вас без греха, первый брось на нее камень» — и отказался осудить: «...Я не осуждаю тебя...» (Ин 8: 7, 11). На пересечении образов-символов: «камелия» — Сусанна — жена-грешница рождается та свернутая программа, которой, при погружении ее в сюжетное пространство романских замыслов, предстоит развернуться (и трансформироваться) в образе Настасьи Филипповны. Столь же вероятна связь образа Бригадирши из пьесы Фонвизина и генеральши Епанчиной как записанного в памяти символа и его сюжетной развертки. Более сложен случай с Ипполитом Терентьевым. Персонаж этот многопланов, и, вероятно, в него вплелись в первую очередь разнообразные «символы жизни» (символически истолкованные факты реальности)³. Обращает на себя, однако, внимание такая деталь, как желание Ипполита перед смертью держать речь к народу и вера в то, что стоит ему

¹ Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. А. Долинин. М., 1964. Т. 2. С. 104.

² См.: «*Старцы*, в Писании именуется люди иногда не по старости лет своих <...> но по старшинству своего звания...» (Алексеев П. Церковный словарь, или Истолкование Славенских, также маловразумительных, древних и иноязычных речений...: [В 5 ч.]. 4-е изд. СПб., [1818—1819]. Ч. 4. С. 162).

³ 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...» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 75).

«только четверть часа в окошко с народом поговорить», и народ тотчас с ним «во всем согласится» и за ним «пойдет»¹. 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...»² 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...³

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

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 244—245.

² Тургенев И. С. Встреча моя с В. Г. Белинским. (Письма к А. Н. Островскому) // Белинский в воспоминаниях современников. Л., 1929. С. 256.

³ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1982. Т. 4. С. 49.

небо» — содержалась ссылка на миф о вавилонской башне, подвергнутый двойной инверсии: во-первых, переставлялись местами оценки неба и атакующей ее земли и, во-вторых, миф о разделении народов заменялся представлением об их соединении, то есть интернационале.

Таким образом устанавливается цепочка: библейский текст¹ — картина Брейгеля — высказывание Маркса — памятник III Интернационала Татлина. Символ выступает как отчетливый механизм коллективной памяти.

Теперь мы можем попытаться очертить место символа среди других знаковых элементов. Символ отличается от конвенционального знака наличием иконического элемента, определенным подобием между планами выражения и содержания. Отличие между иконическими знаками и символами может быть проиллюстрировано антитезой иконы и картины. В картине трехмерная реальность представлена двухмерным изображением. Однако неполная проективность плана выражения на план содержания скрывается иллюзионистским эффектом: воспринимающему стремятся внушить веру в полное подобие. В иконе (и символе вообще) непроективность плана выражения на план содержания входит в природу коммуникативного функционирования знака. Содержание лишь мерцает сквозь выражение, а выражение лишь намекает на содержание. В этом отношении можно говорить о слиянии иконы с индексом: выражение указывает на содержание в 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.

¹ «И сказали друг другу: наделаем кирпичей, и обожжем огнем. И стали у них кирпичи вместо камней, а земляная смола вместо извести.

И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес...

И сошел Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие.

И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать.

Сойдем же, и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.

И рассеял их Господь оттуда по всей земле...» (Быт 11: 3—8).

Часть вторая. Семиосфера

Семиотическое пространство

Наши рассуждения до сих пор строились по общепринятой схеме: в основу брался отдельный изолированный коммуникационный акт, и исследовались возникающие при этом отношения между адресантом и адресатом. При таком подходе полагается, что изучение изолированного факта обнаруживает все основные черты семиозиса, которые можно в дальнейшем экстраполировать на более сложные семиотические процессы. Такой подход удовлетворяет известному третьему правилу «Рассуждения о методе» Декарта: «...придерживаться определенного порядка мышления, начиная с предметов наиболее простых и наиболее легко познаваемых и восходя постепенно к познанию наиболее сложного...»¹.

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

Однако для того, чтобы такое вычленение было корректным, необходимо, чтобы изолированный факт позволял моделировать все свойства явления, на которое будут экстраполироваться выводы. В данном случае этого сказать нельзя. Устройство, состоящее из адресанта, адресата и связывающего их единственного канала, еще не будет работать. Для этого оно должно быть погружено в семиотическое пространство. Все участники коммуникации должны уже иметь какой-то опыт, иметь навыки семиозиса. Таким образом, семиотический опыт должен парадоксально предшествовать любому семиотическому акту. Если по аналогии с биосферой (В. И. Вернадский) выделить семиосферу, то станет очевидно, что это семиотическое пространство не есть сумма отдельных языков, а представляет собой условие их существования и работы, в определенном отношении, предшествует им и постоянно взаимодействует с ними. В этом отношении язык есть функция, сгусток семиотического пространства, и границы между ними, столь четкие в грамматическом самоописании языка, в семиотической реальности представляются размытыми и полными переходных форм. Вне семиосферы нет ни коммуникации, ни языка. Конечно, и одноканальная структура есть реальность. Самодовлеющая одноканальная система — допустимый механизм для передачи предельно простых сигналов и вообще для реализации первой функции, но для задачи генерирования информации она решительно непригодна. Не случайно представить такую систему как искусственно созданную конструкцию можно, но в естественных условиях возникают работающие системы совсем другого типа. Уже то, что дуализм условных и изобразительных знаков (вернее, условности и изобразительности, в разных пропорциях присутствующих в тех

¹ *Декарт Р.* Избр. произведения. К трехсотлетию со дня смерти (1650—1950) / Пер. с фр. и лат.; ред. и вступ. ст. В. В. Соколова. М., 1950. С. 272.

или иных знаках) является универсалией человеческой культуры, может рассматриваться как наглядный пример того, что семиотический дуализм — минимальная форма организации работающей семиотической системы.

Бинарность и асимметрия являются обязательными законами построения реальной семиотической системы. Бинарность, однако, следует понимать как принцип, который реализуется как множественность, поскольку каждый из вновь образуемых языков в свою очередь подвергается раздроблению на основе бинарности. Во всякую живую культуру «встроен» механизм умножения ее языков (далее мы увидим, что параллельно работает противоположенный механизм унификации языков). Так, например, мы постоянно являемся свидетелями количественного роста языков искусства. Особенно это заметно в культуре XX в. и типологически сопоставляемых с нею культурах прошлого. В условиях, когда основная творческая активность перемещается в лагерь аудитории, актуальным становится лозунг: искусство есть все, что мы воспринимаем как искусство. В начале XX столетия кино превратилось из ярмарочного увеселения в высокое искусство. Оно явилось не одно, но в сопровождении целого кортежа традиционных и вновь изобретенных зрелищ. Еще в XIX в. никто не стал бы всерьез рассматривать цирк, ярмарочные зрелища, народные игрушки, вывески, выкрики уличных торговцев как виды искусств. Сделавшись искусством, кинематограф сразу же разделился на кино игровое и документальное, фотографическое и мультипликационное со своей поэтикой каждое. А в настоящее время прибавилась еще оппозиция: кино/телевидение. Правда, одновременно с расширением ассортимента языков искусств происходит и его сужение: определенные искусства практически выбывают из активной обоймы. Так что не следует удивляться, если при более тщательном исследовании разнообразие семиотических средств внутри той или иной культуры окажется относительно константной величиной. Но существенно другое: состав языков, входящих в активное культурное поле, постоянно меняется, и еще большим изменениям подлежит аксиологическая оценка и иерархическое место входящих в него элементов.

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

В. И. Вернадский писал, что все «сгущения жизни теснейшим образом между собою связаны. Одно не может существовать без другого. Эта связь между разными живыми пленками и сгущениями и неизменный их характер

есть извечная черта механизма земной коры, проявлявшаяся в ней в течение всего геологического времени»¹.

С особенной определенностью эта мысль выражена в следующей формуле: «...биосфера — имеет совершенно определенное строение, определяющее *все без исключения в ней происходящее* <...> Человек, как он наблюдается в природе, как и все живые организмы, как всякое живое вещество, есть определенная *функция биосферы*, в определенном ее пространстве — времени»².

Еще в заметках 1892 г. Вернадский указал на интеллектуальную деятельность человека (человечества) как на продолжение космического конфликта жизни с косной материей: «...законообразный характер сознательной работы народной жизни приводил многих к отрицанию влияния личности в истории, хотя, в сущности, мы видим во всей истории постоянную борьбу сознательных (т. е. „не естественных“) укладов жизни против бессознательного строя мертвых законов природы, и в этом напряжении сознания вся красота исторических явлений, их оригинальное положение среди остальных природных процессов. Этим напряжением сознания может оцениваться историческая эпоха»³.

Семиосфера отличается *неоднородностью*. Заполняющие семиотическое пространство языки различны по своей природе и относятся друг к другу в спектре от полной взаимной переводимости до столь же полной взаимной непереводаемости. Неоднородность определяется гетерогенностью и гетерофункциональностью языков. Таким образом, если мы, в порядке мысленного эксперимента, представим себе модель семиотического пространства, все языки которого возникли в один и тот же момент и под влиянием одинаковых импульсов, то все равно перед нами будет не одна кодирующая структура, а некоторое множество связанных, но различных систем. Например, мы строим модель семиотической структуры европейского романтизма, условно отграничивая его хронологические рамки. Даже внутри такого — полностью искусственного пространства мы не получим однородности, поскольку различная мера иконизма неизбежно будет создавать ситуацию условного соответствия, а не взаимно-однозначной семантической переводимости. Конечно, поэт-партизан 1812 г. Денис Давыдов мог сопоставлять тактику партизанской войны с романтической поэзией, когда требовал, чтобы начальником партизанского отряда не назначался *«методик* с расчетливым разумом и со студеною душою <...> Сие исполненное поэзии поприще требует романтического воображения, страсти к приключениям и не довольствуется сухою, прозаическою храбростию. — Это строфа Байрона!»⁴

Однако стоит посмотреть его снабженное планами и картами историко-тактическое исследование «Опыт теории партизанского действия», чтобы убедиться, что эта красивая метафора говорит лишь о сближении несопостав-

¹ Вернадский В. И. Избр. соч.: В 5 т. М., 1960. Т. 5. С. 101.

² Вернадский В. И. Размышления натуралиста / Сост. М. С. Бахракова, В. С. Неополетанская, Н. В. Филиппова. М., 1977. Кн. 2. С. 32.

³ Вернадский В. И. Заметки философского характера разных лет / Публ. и коммент. В. М. Федорова. М., 1988. Т. 15. С. 292.

⁴ Опыт теории партизанского действия. Сочинение Дениса Давыдова. 2-е изд. М., 1822. С. 83.

вимога в контрастном сознании романтика. То, что единство различных языков устанавливается с помощью метафор, лучше всего говорит об их принципиальном различии.

Но ведь надо учитывать и то, что разные языки имеют различные периоды обращения: мода в одежде меняется со скоростью, несравнимой с периодом смены этапов литературного языка, а романтизм в танцах не синхронен романтизму в архитектуре. Таким образом, в то время как в одних участках семиосферы будет переживаться поэтика романтизма, другие могут уже далеко продвинуться в постромантическом направлении. Следовательно, даже эта искусственная модель не даст в строго синхронном срезе гомологической картины. Не случайно, когда пытаются дать синтетическую картину романтизма, характеризующую все виды искусств (а порой еще прибавляя другие области культуры), приходится решительно жертвовать хронологией. То же касается и барокко, и классицизма, и многих других «измов».

Однако если говорить не об искусственных моделях, а о моделировании реального литературного (или шире — культурного) процесса, то придется признать, что — продолжая наш пример — романтизм захватывает лишь определенный участок семиосферы, в которой продолжают существовать разнообразные традиционные структуры, порой восходящие к глубокой архаике. Кроме того, ни один из этапов развития не свободен от столкновения с текстами, извне поступающими со стороны культур, прежде вообще находившихся вне горизонта данной семиосферы. Эти вторжения — иногда отдельные тексты, а иногда целые культурные пласты — оказывают разнообразные возмущающие воздействия на внутренний строй «картины мира» данной культуры. Таким образом, на любом синхронном срезе семиосферы сталкиваются разные языки, разные этапы их развития, некоторые тексты оказываются погруженными в не соответствующие им языки, а дешифрующие их коды могут вовсе отсутствовать. Представим себе в качестве некоторого единого мира, взятого в синхронном срезе, зал музея, где в разных витринах выставлены экспонаты разных эпох, надписи на известных и неизвестных языках, инструкции по дешифровке, составленные методистами пояснительные тексты к выставке, схемы маршрутов экскурсий и правила поведения посетителей. Поместим в этот зал еще экскурсоводов и посетителей и представим себе это все как единый механизм (чем, *в определенном отношении*, все это и является). Мы получим образ семиосферы. При этом не следует упускать из виду, что все элементы семиосферы находятся не в статическом, а в подвижном, динамическом соотношении, постоянно меняя формулы отношения друг к другу. Особенно это заметно на традиционных моментах, доставшихся из прошлых состояний культуры. Эволюция культуры коренным образом отличается от биологической эволюции, и здесь слово «эволюция» часто служит плохую дезориентирующую службу.

Эволюционное развитие в биологии связано с вымиранием видов, отвергнутых естественным отбором. Живет лишь то, что синхронно исследователю. Аналогичное в чем-то положение в истории техники, где инструмент, вытесненный из употребления техническим прогрессом, находит убежище лишь в музее. Он превращается в мертвый экспонат. В истории искусства произведения, относящиеся к ушедшим в далекое прошлое эпохам культуры, продолжают

активно участвовать в ее развитии как живые факторы. Произведение искусства может «умирать» и вновь возрождаться, быв устаревшим, сделаться современным или даже профетически указывающим на будущее. Здесь «работает» не последний временной срез, а вся толща текстов культуры. Стереотип истории литературы, построенной по эволюционистскому принципу, создавался под воздействием эволюционных концепций в естественных науках. В результате синхронным состоянием литературы в каком-либо году считается перечень произведений, *написанных* в этом году. Между тем, если создавать списки того, что *читалось* в том или ином году, картина, вероятно, была бы иной. И трудно сказать, какой из списков более характеризовал бы синхронное состояние культуры. Так, для Пушкина в 1824—1825 гг. наиболее актуальным писателем был Шекспир, Булгаков переживал Гоголя и Сервантеса как современных ему писателей, актуальность Достоевского ощущается в конце XX в. не меньше, чем в конце XIX. По сути дела все, что содержится в актуальной памяти культуры, прямо или опосредованно включается в ее синхронию.

Структура семиосферы асимметрична. Это выражается в системе направленных токов внутренних переводов, которыми пронизана вся толща семиосферы. Перевод есть основной механизм сознания. Выражение некоторой сущности средствами другого языка — основа выявления природы этой сущности. А поскольку в большинстве случаев разные языки семиосферы семиотически асимметричны, то есть не имеют взаимно однозначных смысловых соответствий, то вся семиосфера в целом может рассматриваться как генератор информации.

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

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

Высшей формой структурной организации семиотической системы является стадия самоописания. Сам процесс описания есть доведение структурной организации до конца. Как стадия создания грамматик, так и кодификация

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

Необходимость этапа самописания связана с угрозой излишнего разнообразия внутри семиосферы: система может потерять единство и определенность и «расползтись». Идет ли речь о лингвистических, политических или культурных аспектах, во всех случаях мы сталкиваемся со сходными механизмами: какой-то один участок семиосферы (как правило, входящий в ее ядерную структуру) в процессе самописания — реального или идеального, это уже зависит от внутренней ориентации описания на настоящее или будущее — создает свою грамматику. Затем делаются попытки распространить эти нормы на всю семиосферу. Частичная грамматика одного культурного диалекта становится метаязыком описания культуры как таковой. Так, диалект Флоренции делается в эпоху Ренессанса литературным языком Италии, юридические нормы Рима — законами всей империи, а этикет двора эпохи Людовика XIV — этикетом дворов всей Европы. Возникает литература норм и предписаний, в которой последующий историк видит реальную картину действительной жизни той или иной эпохи, ее семиотическую практику. Эта иллюзия поддерживается свидетельствами современников, которые действительно убеждены, что именно так они и поступают. Современник рассуждает приблизительно так: «Я человек культуры (т. е. эллин, римлянин, христианин, рыцарь, *espit fort*, философ эпохи Просвещения или гений эпохи романтизма). Как человек культуры я реализую поведение, предписываемое такими-то нормами. Только то в моем поведении, что соответствует этим нормам, может считаться *ПОСТУПКОМ*. Если же я, по слабости, болезни, непоследовательности и т. д., в чем-то отклоняюсь от данных норм, то это не имеет значения, нерелевантно, просто *НЕ СУЩЕСТВУЕТ*». Список того, что в данной системе культуры «не существует», хотя практически происходит, всегда является существенной типологической характеристикой принятой системы семиотики. Так, например, известный Андрей Капеллан, автор «*De arte amandi*» (между 1175 и 1186 г.) — трактата о нормах *fin amors*, — подвергая благородную любовь тщательной кодификации и требуя от влюбленного верности даме, молчания, тщательного *servir*, целомудрия, куртуазности и т. д., спокойно допускает насилие по отношению к поселянке, поскольку в этой картине мира она «как бы не существует», действия по отношению к ней находятся вне семиотики, то есть их «как бы нет».

Созданная таким образом картина мира будет восприниматься современниками как реальность. Более того, это и будет их реальностью в той мере, в какой они приняли законы данной семиотики. А последующие поколения (включая исследователей), восстанавливающие жизнь по текстам, усвоят представление о том, что и бытовая реальность была именно такой. Между тем отношение такого метапласта семиосферы к реальной картине ее семиотической «карты», с одной стороны, и бытовой реальности жизни, лежащей по ту сторону семиотики, с другой, будет достаточно сложным. Во-первых,

если в той ядерной структуре, где создавалось данное самописание, оно действительно представляло идеализацию некоторого реального языка, то на периферии семиосферы идеальная норма противоречила находящейся «под ней» семиотической реальности, а не вытекала из нее. Если в центре семиосферы описание текстов порождало нормы, то на периферии нормы, активно вторгаясь в «неправильную» практику, порождали соответствующие им «правильные» тексты. Во-вторых, целые пласты маргинальных, с точки зрения данной метаструктуры, явлений культуры вообще никак не соотносились с идеализованным ее портретом. Они объявлялись «несуществующими». Начиная с работ культурно-исторической школы, любимым жанром многих исследователей являются статьи под заглавиями «Неизвестный поэт XII века» или «Об еще одном забытом литераторе эпохи Просвещения» и пр. Откуда берется этот неисчерпаемый запас «неизвестных» и «забытых»? Это те, кто в свою эпоху попали в разряд «несуществующих» и игнорировались наукой, пока ее точка зрения совпадала с нормативными воззрениями эпохи. Но точка зрения сдвигается — и вдруг обнаруживаются «неизвестные». Вспоминают, что в год смерти Вольтера «неизвестному философу» Луи Клоду Сен-Мартену уже было 35 лет; что Ретиф де Ла Бретонн написал более 200 томов, которым историки литературы так и не найдут места, называя их автора то «маленьким Руссо», то «Бальзаком XVIII века»; что в эпоху романтизма в России жил Василий Нарезный, написавший около двух с половиной десятков томов романов, «не замеченных» современниками, поскольку в них уже обнаруживались черты реализма.

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

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

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

Понятие границы

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

Всякая культура начинается с разбиения мира на внутреннее («свое») пространство и внешнее («их»). Как это бинарное разбиение интерпретируется — зависит от типологии культуры. Однако само такое разбиение принадлежит к универсалиям. Граница может отделять живых от мертвых, оседлых от кочевых, город от степи, иметь государственный, социальный, национальный, конфессиональный или какой-либо иной характер. Поразительно, как не связанные между собой цивилизации находят совпадающие выражения для характеристики мира, лежащего по ту сторону границы. Так, киевский монах-летописец XI в. описывал жизнь других восточнославянских, еще языческих, племен: «...древляне живяху звѣриньскимъ образомъ, живуще скотьски: убиваху другъ друга, ядяху вся нечисто, и брака у них не бываше, но умыкиваху у воды дѣвиця. И радимичи, и вятичи, и съверъ одинъ обычай имяху: живяху в лѣсѣ, якоже и всякий звѣрь, ядуще все нечисто, и срамословье в них предѣ отьци и предѣ снохами, и браци не бываху въ них, но игрища межю селы, схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бѣсовская пѣсни...»¹

А вот как в VIII в. хронист-франк, христианин, описывал нравы язычников-саксов: «Свирепые по своей натуре, приверженные бесовскому культу, враги нашей религии, не уважают они ни человеческих, ни божьих правил, считают дозволенным недозволенное»².

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

Всякое существование возможно лишь в формах определенной пространственной и временной конкретности. Человеческая история — лишь частный случай этой закономерности. Человек погружен в реальное, данное ему природой пространство. Константы вращения земли (движения солнца по небосклону), движения небесных светил, временных природных циклов оказывают непосредственное влияние на то, как человек моделирует мир в своем сознании. Не менее важны физические константы человеческого тела, задающие определенные отношения к окружающему миру. Размеры тела человека определяют то, что мир механики, ее законов представляется для человека «естественным», а мир частиц или космических пространств он может представить себе лишь

¹ Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI — нач. XII века / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачева. М., 1978. С. 30.

² Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства / Сокр. пер. с итал. В. П. Гайдука. Общ. ред. В. И. Уколовой, Л. А. Котельникова. М., 1987. С. 204.

умозрительно и совершив над своим сознанием известное насилие. Соотношение среднего веса человека, силы притяжения земли и вертикального положения тела привели к возникновению универсального для всех человеческих культур противопоставления верх/низ с разнообразными содержательными интерпретациями (религиозными, социальными, политическими, моральными и т. д.). Можно сомневаться, что выражение: «он достиг вершин», понятное человеку любой культуры, было бы столь же не нуждающимся в комментарии для мыслящей мухи или человека, выросшего в условиях невесомости.

«Верх», «вершина» не требует объяснений. Выражение: «Qui: ne vole au sommet tombe au plus bas degré»¹ (Буало. «Сатиры») — так же понятно, как «La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un coeur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux»² (Камю. «Миф о Сизифе»).

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

Формула эта полюбилась летописцу, и он почти в тех же словах заставил ее повторить языческого жреца из Чудской земли (эста): «Он же [новгородец] рече: „То каци суть бози ваши, где живуть?“ Онъ же [кудесник] рече: „В безднахъ. Суть же образом черни, крилата, хвосты имуще; всходять же и подъ небо, слушающе вашихъ боговъ. Ваши бо бози на небеси суть“»³.

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

В. И. Вернадский отмечал, что жизнь на Земле протекает в особом, ею же созданном пространственно-временном континууме: «...логически правильно построить новую научную гипотезу, что для живого вещества на планете Земля речь идет не о новой геометрии, не об одной из геометрий Римана, а об особом природном явлении, свойственном пока только живому веществу, о явлении пространства — времени, геометрически не совпадающем с про-

¹ Кто не достигает вершины, тот падает очень низко (фр.).

² Одного восхождения к вершине достаточно, дабы наполнить до краев сердце человека. Надо представлять себе Сизифа счастливым (фр.). (см.: Камю А. Посторонний. Чума. Падение. Рассказы и эссе / Пер. с фр., сост. С. Великовского. М., 1988. С. 354).

³ Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI — нач. XII века. С. 190, 192.

странством, в котором время проявляется не в виде четвертой координаты, а в виде смены поколений»¹.

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

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

Как уже было сказано, распространение метаструктурного самоописания из центра культуры на все ее семиотическое пространство, унифицирующее для историка весь синхронный срез семиосферы, на самом деле создает лишь видимость унификации. Если в центре метаструктура выступает как «свой» язык, то на периферии она оказывается «чужим» языком, не способным адекватно отражать лежащую под ней семиотическую практику. Это как бы грамматика чужого языка. В результате в центре культурного пространства участки семиосферы, поднимаясь до уровня самоописания, приобретают жестко организованный характер и одновременно достигают саморегулировки. Но одновременно они теряют динамичность и, исчерпав резерв неопределенности, становятся негибкими и неспособными к развитию. На периферии — чем дальше от центра, тем заметнее — отношения семиотической практики и навязанного ей норматива делаются все более конфликтными. Тексты, порожденные в соответствии с этими нормами, повисают в воздухе, лишены реального семиотического окружения, а органические создания, определенные реальной семиотической средой, приходят в конфликт с искусственными нормами. Это — область семиотической динамики. Именно здесь создается то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки. Так, например, давно замечено, что периферийные жанры в искусстве революционнее тех, которые распо-

¹ Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения / Отв. ред. В. И. Баранов. М., 1965. С. 201.

² См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 203—206. Успенский ссылается также на изд.: Schapiro M. Style. Anthropolog Today. An Encyclopédie Inventory. Chicago, 1953. P. 293.

жены в центре культуры, пользуются наиболее высоким престижем и воспринимаются современниками как искусство *par excellence*. Во второй половине XX в. мы стали свидетелями бурной агрессии маргинальных форм культуры. Одним из примеров этого может служить «карьер» кинематографа, превратившегося из ярмарочного зрелища, свободного от теоретических ограничений и регулируемого лишь своими техническими возможностями, в одно из центральных искусств и, более того, особенно в последние десятилетия, в одно из наиболее *описываемых* искусств. То же можно сказать и об искусстве европейского авангарда в целом. Авангард пережил период «бунтующей периферии», стал центральным явлением, диктующим свои законы эпохе и стремящимся окрасить всю семиосферу в свой цвет, и, фактически застыв, сделался объектом усиленных теоретизирований на метакультурном уровне.

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

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

Бурная семиотическая деятельность, стимулируемая подобной ситуацией, приводит к ускоренному «созреванию» периферийных центров и к выработке ими своих метаописаний, которые могут, в свою очередь, выступить в качестве претендентов на универсальную структуру метаописания для всей семиосферы. История культуры дает много примеров подобной конкуренции. Практически, внимательный историк культуры обнаруживает в каждом синхронном ее срезе не одну систему канонизирующих норм, а парадигму конкурирующих систем. Характерным примером может быть одновременное существование в Германии XVII в. «языковых обществ» (*Sprachgesellschaften*) и «Плодоносящего общества» (*Fruchtbringende Gesellschaft*), ставившего перед собой задачу пуристического толка — очистку немецкого языка от варваризмов, особенно галлицизмов и латинизмов, и грамматическую нормализацию языка (грамматика Ю. Г. Шоттеля), и «Благородной академии верных дам» (она же — «Орден золотой пальмы»), преследующей прямо противоположную цель —

пропаганду французского языка и прециозного стиля поведения. Можно также указать на соревнование между Французской Академией и Голубым салоном г-жи Рамбуйе. Последний пример особенно показателен: оба центра активно и сознательно работают над созданием своего «языка культуры». Если при основании Французской Академии (король подписал патент 2 января 1635 г.) среди первоочередных задач было указано «*épurer et fixer la langue*», то и для «галантной культуры» вопрос языка оказался на первом месте. Поль Таллеман писал: «*Si le mot de jargon ne signifiait qu'un mauvais langage corrompu d'un bon, comme peut-estre celui du bas peuple, on ne pourrait guaires bien dire jargon Précieuses, parce que les Précieuses cherchent le plus joli, mais ce mot signifie aussi langage affecté, et par conséquent jargon de Précieuses est une bonne manière de parler, ce n'est pas la vraie langue que parlent les personnes qu'on appelle Précieuses, ce sont des Phrases recherchée, faites exprès*»¹.

Последнее признание особенно ценно: оно прямо указывает на искусственный и нормативный характер *langage des Précieuses*. Если в сатирах на прециозниц дело представлялось как критика испорченного употребления с позиций высокой нормы, то, с точки зрения самих сторонников галантной культуры, речь шла о возведении употребления в норму, то есть о создании абстрактного образа реального употребления².

В равной мере интересна контрверза в отношении к пространству: вдохновитель идеи Академии Ришелье видел пределы распространения очищенного и упорядоченного французского языка в границах абсолютистской идеальной Франции, предела его государственных мечтаний. Салон Рамбуйе создавал свое идеальное пространство: поразительно количество документов «прециозной географии», начиная с «Карты Страны Нежности» м-ль Скюдери, «Карты Королевства Прециозниц» Молеврие (1659), «Карты ухаживаний» Г. Гере (1674), «Езды в Остров любви» П. Таллемана (1663). Создается образ многостепенного пространства: реальный Париж превращается путем серии условных переименований в Афины. Но на еще более высоком уровне создается идеальное пространство «Страны нежности», которое отождествляется с «истинной» семиосферой. С этим можно сопоставить утопическую географию времен Ренессанса, причем в последнем случае характерно стремление, с одной стороны, создавать «над» реальностью образ идеального города, острова или государства, включая его географическое и картографическое описание (ср. «Утопию» Т. Мора и «Новую Атлантиду» Фрэнсиса Бэкона), а с другой, реализовать метаструктуру на практическом уровне, создавая

¹ Если бы слово «жаргон» означало только испорченную речь, например речь низкого народа, то им нельзя было бы назвать жаргон прециозников, потому что прециозники ищут самое красивое. Но это слово означает также аффектированную речь, следовательно, прециозный жаргон — это хорошая манера речи. Это не сам язык, которым говорят те, кого называют прециозниками; это изысканные фразы, сделанные на заказ (*фр.*). Цит. по: *Tallemant P. Rémergues et décisions de l'Académie française. 1698. p. 104—105; ср.: Le Dictionnaire des précieuses par le Sieur de Somaize Nouvelle / Ed. par M. Ch.-Z. Divet. Paris, 1856.*

² См.: *Lathuillère R. La préciosité, Étude historique et linguistique. Genève, 1966. Vol. 1; Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — нач. XIX века: Языковая программа Карамзина и ее исторические корни. М., 1985. С. 60—66.*

проекты идеальных городов и опыты реализации таких проектов. Ср., например, гениальные рисунки идеальных городов Лючиано Лаурана (Урбино, Герцогский дворец). Такие сочинения, как «Краткое описание государства Евдемонии, острова страны Макарии» (1553) Каспара Штиблина, «Город Солнца» Кампанеллы, подготавливали многочисленные проекты построения идеальных городов. В основе ренессансного градостроительного утопизма лежали идеи Альберти. Планы городов, начертанные Дюрером, Леонардо да Винчи, план Сфорцинды, созданный Филарете, план идеального города Франческо ди Джорджо Мартини представляли непосредственное вторжение метаструктуры в реальность, так как были рассчитаны на реализацию, «...un succès dont il reste encore aujourd'hui de multiples témoins, depuis Lima (ainsi que Panama et Manille au XVII^e siècle) jusqu'à Zamosc en Pologne, depuis La Valette (à Malte) jusqu'à Nancy, en passant par Livourne, Gattinara (en Piémont), Vallauris, Brouage et Vitry-le-François»¹.

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

Для того, чтобы Байрон вошел в русскую культуру, должен возникнуть его культурный двойник — «русский Байрон», который будет одновременно лицом двух культур: как «русский» он органически вписывается во внутренние процессы русской литературы и говорит на ее (в широко-семиотическом смысле) языке. Более того, он не может быть изъят из русской литературы без того, чтобы в ней не образовалась не заполненная ничем зияющая пустота. Но одновременно он и Байрон — органическая часть английской литературы, и в контексте русской он выполнит свою функцию, только если будет переживаться именно как Байрон, то есть как английский поэт. Только в этом контексте понятно восклицание Лермонтова: Нет, я не Байрон, я другой...²

¹ Свидетелями успехов этого до сих пор остаются Лима (так же, как Панама и Манила в XVII веке) до Замостья в Польше, Ла Валетты (на Мальте), Нанси, включая Ливорно, Гаттинару (в Пьемонте), Валери (Vallauris), Бруаж (Brouage) и Витри-де-Франсуа (Vitry-le-François) (пер. с фр. Ю. Лотмана). Цит. по: *Delumeau J.* La civilisation de la Renaissance. Paris, 1984. P. 264—265.

² *Лермонтов М. Ю.* Соч. Т. 2. С. 33.

Не только отдельные тексты или авторы, но и целые культуры, для того чтобы межкультурные контакты были возможны, должны иметь такие образы — эквиваленты в «нашей» культуре, подобные словарям — билингвам¹. Двойная роль этого образа проявляется в том, что он одновременно и средство, и препятствие коммуникации. Показателен пример: ранние романтические поэмы Пушкина, бурная биография его молодости, ссылка создали в сознании его читателей стереотипный образ поэта-романтика, через призму которого воспринимались все его тексты. Сам Пушкин в эти годы активно участвовал в формировании «мифологии своей личности», что входило в общую систему «романтического поведения». Однако в дальнейшем этот образ встал между творчеством эволюционировавшего поэта и его читателями. Строгое, ориентированное на жизненную правду, отвергнувшее романтизм творчество воспринималось читателями как «падение» и «измена» именно потому, что в их сознании еще жил образ раннего Пушкина.

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

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

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

¹ Из многочисленных работ на эту тему хотелось бы выделить по ясности методологической постановки вопроса: *Jakobson R. Russie, folie poésie. Textes choisies et présentes par Tzvetan Todorov. Paris, 1986. P. 157—168.*

кнутых пространств, дискретность которых будет отмечена границами между ними, или, наконец, часть некоторого более общего пространства, ограниченную с одной стороны фрагментом границы, а с другой открытую. Естественно, этому будет соответствовать иерархия кодов, активизирующая в единой реальности семиосферы разные уровни значимости.

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

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

С европейской юридической точки зрения, воспитанной на постренессанском индивидуальном правосознании, казалось необъяснимым, почему за вину одного человека страдает *другой*. Еще в 1732 г. жена английского посла в Петербурге леди Рондо (совсем не враждебная русскому двору и даже склонная его идеализировать: в своих посланиях она восхваляет «чувствительность» и «доброту» грубой как провинциальная помещица царицы Анны Иоанновны и «благородство» ее жестокого фаворита Бирона), сообщая своей европейской корреспондентке о ссылке семьи Долгоруковых, писала: «Вас, может быть, удивляет ссылка женщин и дѣтей; но здѣсь, когда глава семейства впадает в немилость, то все семейство подвергается преслѣдованию...»¹

То же понятие коллективной (в данном случае — родовой), а не индивидуальной личности лежит, например, в основе кровной мести, когда весь род убийцы воспринимается как ответственное лицо. Историк С. М. Соловьев

¹ Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Иоанновны / Пер. с англ. [Е. И. Карновича]. Ред., изд. и примеч. С. Н. Шубинского. СПб., 1874. С. 46. (Записки иностранцев о России в XVIII столетии. Т. 1.)

убедительно связал местничество¹, являвшееся в глазах свято верящего в прогресс просветителя XVIII в. лишь проявлением «невежества», с особым коллективным переживанием рода как единой личности. «Понятно, что при такой крепости родового союза, при такой ответственности всѣхъ членовъ рода одинъ за другого, значение отдельного лица необходимо исчезало предъ значениемъ рода; одно лицо было немыслимо безъ рода; извѣстный Иванъ Петровъ не былъ мыслимъ какъ одинъ Иванъ Петровъ, а былъ мыслимъ какъ только Иванъ Петровъ съ братьями и племянниками. При таком слиянии лица съ родомъ, возвышалось на службѣ одно лицо — возвышался цѣлый родъ, съ понижением одного члена рода — понижался цѣлый родъ»².

Так, например, при царе Алексее Михайловиче (XVII в.) стольник боярин Матвей Пушкин, принадлежавший к тридцать одному знатнейшему роду, отказался ехать по дипломатическому поручению вторым лицом после видного государственного деятеля и царского любимца, но менее знатного Нардин-Нащокина, предпочел пойти в тюрьму, стойко снес угрозы конфискации всего имущества и царский гнев, с достоинством отвечая: «...хотя вели, государь, казнить, смертью, Нащокинъ передо мною чловѣкъ молодой и не родословный»³.

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

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

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

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

¹ Местничество — в Московской Руси XV—XVII вв. порядок замещения государственных должностей боярами в зависимости от знатности рода и степени важности должностей, занимаемых предками (см.: Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1938. Т. 2. Стб. 191). Распределением должностей, от места на царском пиру до места в походе, посольстве, на воеводстве, ведал специальный приказ. Местничество вызывало разные споры, так как связывалось с родовой честью.

² История России с древнейших времен: Сочинение Сергея Михайловича Соловьева: В 6 кн. СПб., 1893—1895. Кн. 3. Стб. 679.

³ Там же. Стб. 682.

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

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

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

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

В этом же смысле характерно перенесение Петром I столицы в Петербург — на границу. Перенесение политико-административного центра на *географическую* границу было одновременно перемещением границы в *идеи-*

но-политический центр государства. А последующие панславистские проекты перенесения столицы в Константинополь перемещали центр даже за пределы всех реальных границ.

В равной мере мы можем наблюдать перемещение норм поведения, языка, стиля одежды и т. д. из пограничной сферы культуры в ее центр. Примером этого могут служить джинсы: рабочая спецодежда, предназначавшаяся для людей физического труда, сделалась молодежной, поскольку молодежь, отвергнув ядерную культуру XX в., увидела свой идеал в периферийной культуре, а затем джинсы, распространившись на всю сферу культуры, сделались нейтральной, то есть «общей» одеждой — важнейший признак ядерных семиотических систем. Периферия ярко окрашена, маркирована — ядро «нормально», то есть не имеет ни цвета, ни запаха, оно «просто существует». Поэтому победа той или иной семиотической системы есть перемещение ее в центр и неизбежное «обесцвечивание». С этим можно сопоставить «обычный» возрастной цикл: бунтующие молодые люди с годами становятся «нормальными» респектабельными джентльменами, совершая одновременно эволюцию от вызывающей «окрашенности» к «обесцвечиванию».

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

Поскольку реально любая семиосфера не погружена в аморфное «дикое» пространство, а соприкасается с другими семиосферами, обладающими своей организацией (с точки зрения первой, они могут казаться не-организациями), здесь возникает постоянный обмен, выработка общего языка, койне, образование креолизованных семиотических систем. Даже для того, чтобы вести войну, надо иметь общий язык. Известно, что если, с одной стороны, в последний период римской истории солдаты-варвары возводили на трон императоров Рима, то, с другой, многие военные вожди «варваров» проходили в свое время «стажировку» в римских легионах¹. На границах Китая, Римской

¹ См.: *Latimore O.* Studies in Frontier History. London, 1962; *Piekarczyk S.* Barbarzyńcy i chrześcijaństwo. Warszawa, 1968; *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства.

империи, Византии мы наблюдаем одну и ту же картину: технические достижения оседлых цивилизаций переходят к кочевникам, которые повертывают их против источников получения. Однако эти столкновения неизбежно приводят к культурному выравниванию и созданию некоей новой семиосферы более высокого порядка, в которую включаются обе стороны уже как равноправные.

Механизмы диалога

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

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

Но для возможности диалога необходимо еще одно условие: взаимная заинтересованность участников ситуации в сообщении и способность преодолеть неизбежные семиотические барьеры. Так, Джон Ньюсон, исследовавший диалоговую ситуацию, возникающую при общении кормящей матери с грудным младенцем, отмечает (что несколько неожиданно звучит в текстах такого рода) любовь как необходимое условие диалога, взаимное тяготение его участников. Можно заметить, что выбор объекта в данном случае исключительно удачен для понимания общих механизмов диалога. Внутри организма диалог, как форма знакового обмена, невозможен — там господствуют другие формы контактов. Но и между единицами, полностью лишенными общего языка, он невозможен. Отношение: мать — грудной ребенок представляет в этом смысле идеальную экспериментальную ячейку: участники диалога *уже* перестали быть одним существом, но *еще* как бы и не полностью перестали им быть. В чистом виде мы сталкиваемся с тем, что потребность диалога, *диалогическая ситуация*, предшествует реальному диалогу и даже существованию языка для него. Еще более интересно другое: для выработки общего языка каждый из участников ситуации стремится перейти на «чужой» язык: мать произносит звуки, воспроизводящие звуки детского «гульканья». Но более поразительно то, что заснятая на пленку мимика грудного ребенка при замедленном просмотре показывает, что он тоже подражает мимике матери, то есть старается перейти на ее язык. Любопытно также, что в диалоге этого рода наблюдается строгая последовательность смены передачи приемом: когда одна из сторон осуществляет «сообщение», другая сохраняет паузу и наоборот¹. Так, например, — и это, вероятно, случилось многим

¹ См.: *Newson J.* Dialogue and Development: Action, Gesture and Symbol. The Emergence of Language / Ed. A. Lock. Lancaster, 1978. P. 31—42.

наблюдать — совершается «обмен смехом» между матерью и ребенком, тот «язык улыбок», в котором Руссо видел единственный разговор, гарантированный от лжи.

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

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

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

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

Определенный период Италия выступает как «получатель» текстов. В поэзии это, прежде всего, лирика провансальских трубадуров. Вместе с ней приходит и мода на куртуазное поведение и на провансальский язык. В Италии начинают создаваться канцоны и сонеты на провансальском языке и, что особенно характерно, создаются грамматики провансальского языка: «Одна из двух старых провансальских грамматик Donatz Proensals, составлена в Италии около этого времени и специально для итальянцев...»¹

После исследований Рамона Менендеса Пидалья, значительно укрепивших «андалусскую» теорию происхождения провансальской поэзии, делается очевидным, что роль Прованса как катализатора ренессансной поэзии Италии симметрична по отношению к роли Андалусии в «провокации» лирики аквитанских трубадуров. Предостерегая от преувеличения роли арабо-андалусского импульса и указывая на значение местной фольклорной и римско-античной традиций, а также средневековой латинской поэзии, Пидаль, однако, заключает: «...в концепции куртуазной любви арабско-андалусская поэзия была предшественницей лирики Прованса и других романских стран и служила им образцом в отношении строфической формы. С этим связано совпадение всех семи разновидностей строфы с унисонной репризой в арабско-андалусской и романской поэзии. <...> Еще у истоков своей истории, в период наибольшего испано-аквитанского сближения, провансальская лирика испытала андалусское влияние, результатом которого явилась концепция служения любви, отличающегося от рыцарского служения, так как последнее требовало от сеньора взаимности по отношению к вассалу. Служение любви означало, что любящий безропотно отдается во власть своей деспотичной госпожи и восхваляет ее жестокость. Благодаря андалусскому влиянию трубадуры стали по-новому воспринимать любовь — как неутолимое желание, как сладостную муку. Это же влияние привело их к использованию строфы с унисонной репризой. Итак, провансальская песня могла родиться лишь при дворах Южной Франции; однако она не могла бы появиться на свет без сыгравшего важную роль влияния арабско-андалусской лирики»².

В дальнейшем провансальская лирика все более обретает национальные черты и самостоятельность и созревает до уровня, на котором сама уже оказывается культурным «транслятором». Идут и другие культурные токи: из Франции проникает эпическая поэзия, через Сицилию и опосредованно через тот же Прованс — испано-арабская культура. Наконец — никогда не прекращающееся, хотя порой и замирающее в Италии воздействие античной

¹ *Гаспари А.* История итальянской литературы: В 2 т. / Пер. К. Бальмонта. М., 1895—1897. Т. 1. С. 67.

² *Менендес Пидаль Р.* Избр. произведения. Испанская литература средних веков и эпохи Возрождения / Пер. с исп. Н. Д. Арутюновой и др. Сост. К. В. Цуринов, Ф. В. Кельин. М., 1961. С. 502—504.

«почвы». Не проходит мимо и культурное воздействие греко-византийской традиции. Таким образом, если судить по культурной продукции, как часто и делают, этот период может выглядеть как время упадка. Но, с другой стороны, это период исключительно мощного насыщения. На перекрестке многочисленных — древнейших и новейших — культур Италия впитывает разнообразные потоки текстов, в ее культурном пространстве сталкиваются тексты, образующие целое, кричащее от противоречий.

И это неизбежно дает на следующем этапе совершенно неслыханную в истории мировой цивилизации культурную активность. На протяжении нескольких веков Италия оказывается настоящим вулканом, извергающим самые разнообразные тексты, заполняющие культурную ойкумену Запада¹. Период Ренессанса и, отчасти, барокко можно назвать «итальянским периодом» европейской культуры: итальянский язык становится языком дворов и щеголей, моды и дипломатии. Им пользуются в дамских альковах и в кабинетах кардиналов. Италия поставляет Европе художников и артистов, банкиров, ювелиров, юристов, кардиналов, фаворитов королей. О мощи этого вторжения можно судить по силе антиитальянских настроений, вспыхивающих в Англии, Германии и Франции, и по тому, с какой энергией итальянизированная европейская культура будет стремиться вместо одного чужого обрести множество «своих» национальных лиц.

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

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

¹ Мы здесь не касаемся социально-исторических причин Ренессанса. Семиотические процессы никогда не имеют самодовлеющего характера и всегда связаны с экстрасемиотической реальностью. Но нас здесь интересуют не причины Ренессанса, а семиотический механизм культурной динамики, который имеет свою внутреннюю логику подобно тому, как язык, содержательно завися от внеязыковых явлений, имеет имманентные механизмы внутренней структуры.

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

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

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

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

4. Тексты-провокаторы полностью растворяются в культурной толще воспринимающей культуры, а сама она приходит в состояние возбуждения и начинает бурно порождать новые тексты, основанные на культурных кодах, в отдаленном прошлом стимулированных внешним вторжением, но уже полностью преобразенных путем ряда асимметричных трансформаций в новую оригинальную структурную модель.

5. Культура-приемник, в пространство которой переместился общий центр семиосферы, переходит в позицию культуры-передатчика и сама становится источником потока текстов, направляемых в другие, с ее позиции периферийные, районы семиосферы.

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

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

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

Первый цикл приходится на время крещения Руси (988 г.). Оно сопровождается весьма интенсивным потоком текстов на греческом и искусственном, созданном Кириллом и Мефодием общеславянском книжном, так называемом церковнославянском, языке из стран, ранее уже принявших христианство (Болгария, Сербия). Не позднее XI в. на Руси разворачивается переводческая деятельность. Но параллельно с усвоением текстов развивается стремление отделить христианскую веру от греческого влияния. Это влияет на текст киевской летописи, куда вносится ряд легенд, которые должны умалить роль греков в принятии Русью христианства. После же захвата Константинополя турками на Руси окончательно закрепляется подозрительное отношение к чистоте веры у греков и христианство бесспорно утверждается как «русская вера». Попутно с исключительной скоростью развивается русская христианская культура.

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

Новая страница отношения русской культуры к европейской совпала с началом XVIII в. Не углубляясь в вопрос, в какой мере психологическая самооценка людей той поры совпала с позднейшими оценками историков, отметим лишь, что сами они твердо и многократно именовали себя «новыми людьми». Эта самооценка имела как бы две стороны: вначале «новые люди» воспринимались как антитеза «старым людям» допетровской Руси. Конфликт мыслился как возрастной: новые люди — это молодые, русские европейцы, сторонники просвещения и новых обычаев, а «старые» — защитники старины, «закоренелые обычаем», носители традиций. Однако в дальнейшем акценты сдвинутся, и «новые европейцы» будут противопоставляться «старым европейцам», *молодая* русская цивилизация будет противопоставляться *старой* западноевропейской, как способная осуществить то, что задумал, но не осуществил Запад. Показательно, что такая же переориентировка смысла в слове «новый» обнаруживается и в русских текстах XI в. Когда летописец-киевлянин, описывая крещение Руси, цитирует апостола Павла: «Ветхая мимоидоша, и се быша новая»¹, то он под старым («ветхим») очевидно подразумевает языческую Русь. Но когда в XI в. митрополит Илларион (первый русский митрополит, поставленный князем Ярославом вместо грека) сравнивает греков с Ветхим Заветом, а русских христиан — с Новым, то есть с Евангелием, то очевидно, что новизна наполняется особым смыслом: ученик не хуже, а лучше учителя.

Как и при принятии христианства, реформа Петра сопровождается резким и демонстративным разрывом с традицией. Когда Петр, оскорбляя религи-

¹ Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы: XI — нач. XII века. С. 134.

озные чувства москвичей, приказывает на Красной площади (святом месте) строить «грешное» здание театра, он поступает так же, как Святой Владимир, приказавший привязать статую Перуна к конским хвостам.

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

Ввиду того, что французский язык получил в образованных кругах русского общества повсеместное распространение¹, чтение их произведений было доступно в оригиналах. Переводы были знаком признания, включенности в русскую литературную ситуацию. Однако поскольку после Петра западное влияние воспринималось как связанное с цивилизацией, а цивилизация получила отрицательную оценку, рост влияния Руссо парадоксально сливался с антифранцузскими настроениями, борьбой с галломанией и европейским влиянием. Отношение к Франции было чрезвычайно сложным, особенно в период Революции и наполеоновских войн и связанного с ними патриотического подъема. Здесь сталкивались восторженное отношение к идеям Революции, либеральное стремление отгородить деятелей Просвещения от якобинцев (тот же Винский писал: «...сколько бы старообрядцы, и новообрядцы, и все их отголоски не вопияли: „Распинайте французов!“, но Вольтеры — не Мараты, Ж. Ж. Руссо — не Кутоны, Бюффоны — не Робеспьеры. Ежели когда-нибудь настанут времена правды, тогда великие умы XVIII столетия, истинные благодетели рода человеческого, получат всю им принадлежащую честь и признательность»²) и консервативно-националистическая тенденция объявлять Французскую революцию неизбежным следствием *всей* французской культуры (Шишков, Раstopчин).

Однако на этом фоне ощутимо заявляла о себе еще одна тенденция. Руссоистская модель получала такое истолкование: французская культура (и особенно ее тень — французское воспитание русского дворянства, забывшего родной язык, православную веру, народную одежду и русскую культуру) — это и есть та губительная цивилизация, против которой восстает Руссо. Ей противостоит естественная жизнь русского крестьянина, носителя здоровой морали и природных добродетелей. Основная структурная оппозиция Про-

¹ Сосланный при Екатерине II за легкомысленное поведение на Южный Урал молодой офицер Г. Винский вынужден был для пропитания преподавать французский язык. Его ученица, 15-летняя дочь чиновника, Гельвеция, Мерсье, Руссо, Мабли переводила без словаря (см.: Мое время. Записки Г. С. Винского / Ред. и вступ. ст. П. Е. Щеголева. СПб., 1914. С. 139). Книги всех этих авторов можно было достать на границе Азии.

² Мое время. Записки Г. С. Винского. С. 17.

свещения: «Природа — предрассудок», «естественное — извращенное» — стала получать специфическую интерпретацию. Естественное стало отождествляться с национальным. В русском крестьянине, «мужике» увидели «человека Природы», в русском языке — естественный язык, созданный самой Naturой. Во Франции же стали усматривать отечество всех предрассудков, царство моды и «модных идей». Изнеженным предстает и зараженное галломанией русское общество «переродившихся славян» (Рылеев). Ему противостоит народ, в котором видят прямого наследника героического и примитивного быта гомеровско-эллинической культуры. Подобные представления будут питать переводчика «Илиады» Гнедича — поклонника Руссо и Шиллера, — свойственны они будут Грибоедову и тому кружку молодых литераторов, который Тынянов назвал «младоархаистами», и, наконец, окажут влияние на Гоголя.

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

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

* * *

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

гических свойств перед нами опять встает возможность мыслить себе отвлеченную совокупность объектов, обладающих вообще только такого рода свойствами. Такую совокупность называют абстрактным топологическим пространством». И далее: «Выделение этих свойств в их чистом виде приводит нас к представлению о соответствующем абстрактном пространстве»¹.

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

Особенно показательное отражение пространственной картины семиосферы в зеркале художественных текстов.

Семиосфера и проблема сюжета

Семиотические системы находятся в состоянии постоянного движения. Изменяемость — закон существования семиосферы. Она изменяется в целом и постоянно меняет свою внутреннюю структуру. Однако есть еще один вид изменений: в рамках каждой из субструктур, составляющих семиосферу, можно выделить элементы, стабильно закрепленные в ее пространстве, и элементы, обладающие относительной свободой перемещения. Первые закреплены в социальной, культурной, религиозной и прочих структурах, вторые обладают более высокой, чем их окружение, степенью свободы выбора своего поведения. Герой второго типа способен *совершать поступки*, то есть пересекать границы запретов, недоступные для других. Как Орфей или Сослан² из эпоса о нартах он может перейти границу, отделяющую живых от мертвых, или как фриульские *Benandanti* совершать ночные баталии с ведьмами³, или как берсерк устремляться в бой, нарушая все его правила: голым или в медвежьей шкуре, воя как зверь и убивая и своих, и чужих. Он может быть благородным разбойником или пиккаро, колдуном, шпионом, сыщиком, террористом или суперменом — существенно, что он способен совершать то, что другим запрещено, и пересекать структурные границы культурного пространства. Каждое такое пересечение есть поступок, а цепь поступков образует сюжет.

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

¹ Александров А. Д. Абстрактные пространства // Математика, ее содержание, методы и значение: В 3 т. М., 1956. Т. 1. С. 130—131.

² Сослан (Созырыко) «на своем коне возвращается из страны мертвых, куда он ездил посоветоваться со своей первой женой, покойницей» (см.: Дюмезиль Ж. Осетинский эпос и мифология / Пер. с фр.; под ред. В. И. Абаева. М., 1976. С. 103).

³ См.: Ginzburg C. Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI et XVII siècles. Paris, 1984.

В архаических культурах доминирует циклическое время. Создаваемые по законам циклического времени тексты не являются, в нашем смысле, сюжетными и, вообще, с большим трудом могут быть описаны средствами привычных нам категорий. Первой особенностью их является отсутствие категорий начала и конца: текст мыслится как некоторое непрерывно повторяющееся устройство, синхронизированное с циклическими процессами природы: со сменой годовых сезонов, времени суток, явлений звездного календаря. Человеческая жизнь рассматривалась не как линейный отрезок, заключенный между рождением и смертью, а как непрерывно повторяющийся цикл (ср.: «Умрешь — начнешь опять сначала...»¹). В этом случае рассказ может начинаться с любой точки, которая выполняет роль начала для данного повествования, являющегося частной манифестацией безличного и бесконечного Текста. Такое рассказывание совсем не имеет целью поведать каким-либо слушателям нечто им неизвестное, а представляет собой механизм, обеспечивающий непрерывность течения циклических процессов в самой природе. Поэтому выбор того или иного сюжетного эпизода Текста началом и содержанием сегодняшнего рассказывания не принадлежит рассказывающему — он составляет часть хронологически закрепленного и обусловленного течением природных циклов ритуала.

Другой особенностью, связанной с циклическостью, является тенденция к безусловному отождествлению различных персонажей. Циклический мир мифологических текстов образует многослойное устройство с отчетливо проявляющимися признаками топологической организации. Это означает, что такие циклы, как сутки, год, циклическая цепь умираний и рождений человека или бога, рассматриваются как взаимно гомеоморфные. Поэтому, хотя ночь, зима, смерть не похожи друг на друга в некоторых отношениях, их сближение не представляет собой метафоры, как это воспринимает современное сознание. Они — одно и то же (вернее — трансформации одного и того же). Упоминаемые на разных уровнях циклического мифологического устройства персонажи и предметы суть различные собственные имена одного. Мифологический текст, в силу своей исключительной способности подвергаться топологическим трансформациям, с поразительной смелостью объявляет одним и тем же сущности, сближение которых представило бы для нас значительные трудности.

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

Это центральное текстообразующее устройство выполняет важнейшую функцию — оно строит картину мира, устанавливает единство между его отдаленными сферами, по сути дела реализуя ряд функций науки в донаучных культурных образованиях. Ориентированность на установление изо- и гомеоморфизмов и сведение разнообразной пестроты мира к инвариантным образам позволяло текстам этого рода не только функционально занимать место науки, но и стимулировать ряд культурных достижений чисто научного типа,

¹ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1961. Т. 3. С. 37.

например, в области календарно-астрономической. Функциональное родство этих систем наглядно прослеживается при изучении историками греко-античной науки.

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

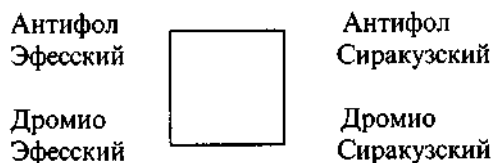
* * *

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 основы 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 «Климе Самгине») проходит тенденция снабжать героя спутником-двойником, а иногда — целым пучком — парадигмой спутников. В одной из комедий Шекспира мы имеем дело с квадратом: два героя-близнеца, слуги которых также близнецы между собой («Комедия ошибок»).



Очевидно, что мы имеем здесь дело со случаем, когда четыре персонажа в линейном тексте при обратном переводе его в циклическую систему должны «свернуться» в одно лицо: отождествление близнецов, с одной стороны, и пары комического и «благородного» двойников, с другой, естественно к этому приведет. Появление персонажей-двойников — результат дробления пучка взаимно-эквивалентных имен — становилось в дальнейшем сюжетным

языком, который мог интерпретироваться весьма различным образом в разнообразных идейно-художественных моделях — от материала для создания интриги¹ 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 ЛИЦО*. Возглавляют список два персонажа: герцоги-братья, из которых один живет «в лесу», другой же правит, захватив его владения. Персонажи, находящиеся «при дворе» и «в лесу», относятся друг к другу по принципу дополнительной дистрибуции: перемещение одного из них «из леса» «ко двору» вызывает незамедлительное обратное перемещение другого. Одновременно встречаться в одном и том же окружении они, видимо, не могут. А поскольку перемещение «в лес» и возвращение — обычная мифологическая (а затем — сказочная) формула умирания и воскресения, то очевидно, что в мифологическом пространстве эти двойники составят единый образ.

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

...герцог Фредерик все чаще слыша Как в этот лес
стекается вся доблесть, Собрал большую рать и сам
ее Повел как вождь, замыслив захватить Здесь брата
и предать его мечу. Так он дошел уж до опушки
леса, Но встретил здесь отшельника святого. С ним
побеседовав, он отрешился От замыслов своих, да и
от мира. Он изгнанному брату возвращает Престол...²

Такая же перемена происходит и с Оливером:

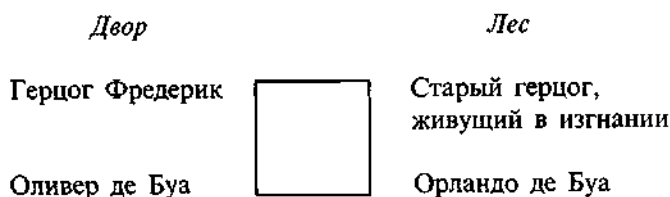
Да, то был я; но я — не тот; не стыдно Мне
сознаваться, кем я был, с тех пор Как я узнал
раскаяния сладость³.

¹ См.: *Фрейденберг О. М.* Происхождение литературной интриги. [Публ. Ю. М. Лотмана] // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 308 (Труды по знаковым системам. [Т.] 6).

² *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1959. Т. 5. С. ПО.

³ Там же. С. 92.

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



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



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

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 «Орlando — Розалинда» (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 асимметричное пространство типа «земной мир — загробный» (в мифе), «реальный мир — идеально-сказочный» (у Шекспира), то персонаж типа Жака необходим для того, чтобы придать художественному пространству ориентированность. Он не сливается с персонажем, подвижным относительно сюжетного пространства, а представляет собой персонифицированную пространственную категорию, воплощенное отношение одного мира к другому. Не случайно он — единственное действующее лицо, которое не *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. Как мы уже заметили, персонажи делятся на подвижных, свободных относительно сюжетного пространства, могущих менять свое место в структуре художественного мира и пересекать границу — основной топологический признак этого пространства, и на неподвижных, являющихся, по сути дела, функцией этого пространства¹.

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» многочис-

¹ См.: *Неклюдов С. Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былинке // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966; *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970. С. 280—289.

ленными и разнообразно связанными и противопоставленными героями. Из этого вытекает некоторый частный вывод: чем заметнее мир персонажей сведен к единственности (один герой, одно препятствие), тем ближе он к исконному мифологическому типу структурной организации текста. Нельзя не видеть, что лирика с ее сведенностью сюжета к схеме: «я — он (она)» или «я — ты» оказывается, с этой точки зрения, наиболее «мифологичным» из жанров современного словесного искусства. Это предположение подтверждается и другими признаками, например отмеченными выше прагматическими свойствами мифологических текстов. Естественно, что лирика глубже и естественнее, чем эмпирические жанры, воспринимается читателем как модель его собственной личности.

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

Отслоившийся от ритуала и приобретший самостоятельное словесное бытие текст, в линейном его расположении, автоматически обрел отмеченность начала и конца. В этом смысле эсхатологические тексты следует считать первым свидетельством разложения мифа и выработки повествовательного сюжета.

Элементарная последовательность событий в мифе может быть сведена к цепочке: вхождение в закрытое пространство — выходение 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, сырого¹), вхождение в него на разных уровнях интерпретируется как «смерть», «зачатие», «возвращение домой» и т. д., причем все эти акты мыслятся как взаимно тождественные. Следующие за смертью/зачатием воскресение/рождение связаны с тем, что рождение мыслится не как акт возникновения новой, прежде не бывшей личности, а в качестве обновления уже существовавшей. В такой же мере, в какой зачатие отождествляется со смертью отца, рождение — с его возвращением. С этим, в частности, связана очевидность того, что не только синхронные персонажи-двойники, но и диахронные, типа «отец-сын», представляют собой разделение единого или циклического текста-образа². Двойничество всех братьев Карамазовых между собой и их общая отнесенность к Федору Карамазову по схеме «деградация-возрождение», полное отождествление или контрастное противопоставление — убедительное свидетельство устойчивости этой мифологической модели.

Мифологическое происхождение сюжетного двойничества, очевидно, связано с перераспределением границ сегментации текстов и признаков отождествления и различия центрального действующего лица.

¹ Ср.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. М., 1965.

² Рождение Тристана после смерти его отца — такое же раздвоение во времени, как Изольда Златовласая и Изольда Белорукая в синхронном пространстве.

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, с всеобщей и вечной остановкой. Признаками разрушения исконно-мифологической структуры, в этом случае, будет также распадение отношений изоморфизма. Так, например, евхаристия из действия, тождественного погребению (а также мучению, разъятию, что связывалось, с одной стороны, с жеванием и разрыванием пищи, а с другой, было, например, тождественно пыткам в ходе инициационного обряда, который также был смертью в новом качестве), становилась *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 пр.) располагается в середине повествования, а не венчает его. С этим связано одно попутное замечание: если согласиться с мыслью, что эсхатологическая легенда — типологически наиболее близкий к мифу продукт его линейной перефразировки (и, вероятно, исторически наиболее ранний), то придется заключить, что обязательно счастливый конец, с которым мы сталкиваемся в волшебной сказке, не только исходная форма повествования с выраженной категорией конца, но для определенного этапа — и единственная, не имеющая структурной альтернативы в виде конца трагического. Эсхатологический конец по своей природе может быть лишь конечным торжеством доброго начала и осуждением и наказанием злого. Привычные нам «хорошие» и «дурные» концы вторичны по отношению к нему как реализация или не реализация этой исконной схемы.

Категория начала не была в такой мере маркирована в текстах эсхатологических легенд, хотя она и выражалась формами стабильных зачинов и устойчивых ситуаций, что было связано с представлением о наличии некоторого идеального исходного состояния, последующей его порчи и конечного восстановления.

Значительно более отмеченными были «начала» в культурно-периферийных текстах летописного свойства. При описании эксцесса указание на то, «кто первый начал» или «с чего все началось», современным читателем может восприниматься как установление каузальной связи. Высокая моделирующая роль категории «начала» будет с очевидностью проявляться в «Повести

временных лет», которая, по существу, представляла собой собрание повествований о началах — начале русской земли, начале княжеской власти, начале христианской веры на Руси и пр. Преступление также интересует летописца, в первую очередь, с этой точки зрения. Сущность события проясняется указанием на то, кто первым осуществил подобное действие (так, осуждение братоубийства — ссылкой на Каина). В «Слове о полку Игореве» отношение к самопальному походу Игоря формулируется как указание на инициатора усобиц Олега Гориславича (это усугубляется тем, что Олег и по крови «зачинатель» рода Игоря).

Перевод мифологического текста в линейное повествование обусловил возможность взаимовлияния двух полярных видов текстов — описывающих закономерный ход событий и случайное отклонение от этого хода. Взаимодействие это, в значительной мере, определило дальнейшие судьбы повествовательных жанров.

Временная смерть как форма перехода из одного состояния в другое — высшее — встречается в чрезвычайно широком кругу текстов и обрядов. К последним следует отнести весь комплекс инициационных обрядов, такие религиозные процедуры, как пострижение в монахи или принятие схимы, посвящение в шаманы. Как правило, смерть при этом связывается с растерзанием, разрубанием тела, захоронением или поеданием кусков и последующим воскресением. В. Я. Пропп, ссылаясь на широкий круг источников, в частности работу Н. П. Дыренковой «Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен»¹, отмечает: «...ощущение разрубания, разрезания, перебирания внутренностей есть неременное условие шаманства и предшествует моменту, когда человек становится шаманом»².

Там же приводится многочисленный ряд известий о том, что появлению пророческого дара предшествует прободение языка, ушей, введение змеи в тело и пр.

В условиях, когда названные выше обряды уже рассмотрены в широком мифологическом контексте (Пропп, Элиаде и др.), не составляет особого труда установить их содержательную соотнесенность с единым мифологическим инвариантом «жизнь — смерть — воскресение (обновление)» или на более абстрактном уровне: «вхождение в закрытое пространство — выходение из него». Трудность заключается в другом — в объяснении устойчивости этой схемы даже в тех случаях, когда непосредственная связь с миром мифа заведомо оборвана. Когда Пушкин в «Пророке» дал исключительно точную, детализованную и подтвержденную сейчас многочисленными текстами картину обретения шаманского (то есть пророческого) дара, вплоть до таких деталей, как введение в рот «маленькой змеи, которая воплощает магические способности»³, он не знал источников, которыми располагает современный этнограф, в равной мере, как и нам для понимания его стихотворения не

¹ Дыренкова Н. П. Получение шаманского дара по воззрениям турецких племен // Сб. Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого АН СССР. Л., 1930. Т. 9.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. 2-е изд. Л., 1986. С. 95.

³ Там же. С. 94.

обязательно помнить параллели из пророка Исаяи и Корана, которые, вероятно, послужили ближайшими источниками инициационных образов в «Пророке»¹.

Для того, чтобы воспринимать пушкинский текст, столь же необязательно знать о связи его образов с инициационным (или посвящающим в шаманы) обрядом, как для пользования языком нет необходимости иметь сведения о происхождении его грамматических категорий. Такое знание полезно, но не составляет минимального условия понимания текста. Скрытый мифо-обрядовый каркас превратился в грамматически формальную основу построения текста об умирании «ветхого» человека и возрождении ясновидца.

Еще более наглядно этот двойной процесс — с одной стороны, забвения содержательной стороны инициационного комплекса до степени полной его формализации и, следовательно, превращения в нечто сознательно не ощущаемое читателем (а возможно, и автором) и, с другой, все же характерного присутствия этого, ставшего бессознательным, комплекса — мы находим в романе А. Моравиа «Неповиновение». Действие заключается в превращении современного юноши в мужчину. В романе затрагиваются современные вопросы молодежного бунта, неприятия мира и мучительного перехода от мятежного эгоцентризма и культа самоуничтожения к открытому восприятию жизни. Однако сюжетное движение строится здесь по древней схеме: конец детства (конец *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, согласно которому один конец тоннеля символизирует смерть, другой — рождение.

Мы уже отметили, что архаические структуры мышления в современном сознании утратили содержательность и в этом отношении вполне могут быть сопоставлены с грамматическими категориями языка, образуя основы синтаксиса больших повествовательных блоков текста. Однако, как известно, в художественном тексте происходит постоянный обмен: то, что в языке уже утратило самостоятельное семантическое значение, подвергается вторичной семантизации, и наоборот. В связи с этим происходит и вторичное оживление

¹ См.: Ис 6; *Кашталева К. С.* «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник // Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее АН СССР. Л., 1930. Т. 5; *Черняев Н. И.* «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898.

мифологических ходов повествования, которые перестают быть чисто формальными организаторами текстовых последовательностей и обрастают новыми смыслами, часто возвращающими нас — сознательно или невольно — к мифу¹. Показательный пример этого мы видим в охарактеризованном выше романе Моравиа. То, что образ, подсказанный современной техникой («поезд и тоннель»), строится как суггестивное выражение наиболее архаического мифологического комплекса (перехода в новое состояние как смерть и новое рождение; цепь: «смерть — половое общение — возрождение»; вхождение во тьму и выходение из нее как инвариантная модель всех вообще трансформаций) — глубоко показательно для механизма активизации мифологического пласта в структуре современного искусства.

* * *

Если рассматривать центральные и периферийные сферы культуры в качестве некоторых организованных текстов, то можно будет отметить различные типы их внутреннего устройства.

Центральный мифообразующий механизм культуры организуется как топологическое пространство. При проекции на ось линейного времени и из области ритуального игрового действия в сферу словесного текста он претерпевает существенные изменения: приобретая линейность и дискретность, он получает черты словесного текста, построенного по принципу некоторой

¹ Признаком сознательной ориентации на миф в романе Моравиа является род смерти, избираемый жаждущим самоуничтожения юношей: он и в мыслях не имеет самоубийства — в сознании его возникает образ разрывания на части и поедания его тела дикими зверьми. В романе это психологически обосновывается слышанными с детства рассказами об убитом молодом человеке, который, как считает Мальчик, закопан около зверинца, книгами о христианских мучениках и пр.; однако мы здесь без труда ощущаем один из универсальных мотивов смерти в мифе (разрывание — поедание). Ср.: «...растерзание человеческого тела играет огромную роль в очень многих религиях и мифах, играет оно большую роль и в сказке» (*Пропл В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 95). Этнография дает многочисленный материал о том, как за разрыванием на части следует закапывание в землю (одновременно захоронение и засевание поля — ср. известную балладу Р. Бернса «Джон — ячменное зерно», где мучение, зарывание в землю, варка в котле — лишь предтечи возрождения и где создается трехслойная сюжетная структура: архаико-мифологический пласт, сказочный — война «трех королей против Джона», и третий, воплощающий поэзию земледельческого труда, — засевание поля или пропитывание). Оба они изоморфны зачатую, и за ними закономерно следует произрастание или изbleвывание, которые являются новым и более совершенным рождением. Так, Элиаде приводит африканский миф о великане Нгакола, который пожирал и изbleвывал 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, 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 засеивания 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.

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, организуемая простым присоединением структурно самостоятельных единиц. Такая организация наиболее соответствует функции первой как структурной модели мира и второй как своеобразного архива эксцессов.

Каждой из названных выше групп текстов соответствует свое представление об универсуме как целом.

Законообразующий центр культур, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и высшим смыслом. Хотя он представлен текстом или группой текстов, они в общей системе культуры выступают как нормализующее устройство, расположенное по отношению ко всем другим текстам данной культуры на метауровне. Все тексты этой группы органически между собой связаны, что проявляется в их способности естественно свертываться в некоторую единую фразу. Поскольку по содержанию фраза эта связана с эсхатологическими представлениями, картина мира, порождаемая этой фразой, чередует трагическое напряжение сюжета с конечным умиротворением.

Система периферийных текстов реконструирует картину мира, в которой господствует случай, неупорядоченность. Эта группа текстов также оказывается способной перемещаться на некоторый метауровень, однако сведению в какой-либо единый и организованный текст она не поддается. Поскольку составляющими эту группу текстов сюжетными элементами будут эксцессы и аномалии, общая картина мира представится как предельно дезорганизованная. Отрицательный полюс в ней будет реализован повествованиями о разнообразных трагических случаях, каждый из которых будет представлять собой 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 относительно каждой конкретной культуры мы можем выделить относительную ориентированность ее на тот или иной текстопорождающий механизм и ту или иную группу текстов, речь, в данном случае, может идти лишь о самоориентировке, поскольку в реальном механизме культуры подразумевается наличие обоих центров, их взаимная напряженность и воздействие друг на друга. Борясь за главенствующее положение в иерархии данной культуры, каждая из этих групп воздействует на своего контрагента, стремясь самоопределиться в качестве текста высшего ранга, а своему противнику отведя место частной манифестации себя на более низком текстовом уровне. Если примеры расположения упорядоченных текстов на высшем структурном уровне культуры тривиальны — их можно иллюстри-

ровать в философии рядом систем от Платона до Гегеля, а в области теории науки, например, концепцией Ф. де Соссюра, то противоположное построение связывается, например, с картиной мира Н. Винера с его универсальной и наступательной энтропией, с точки зрения которой информация — лишь случайный и локальный эпизод. Когда умирающий Тютчев просил «сделать вокруг него немного света», он выражал пронесенное им через всю жизнь убеждение в том, что мир хаотически неупорядочен и что свет, разум и закон — лишь локальные случайные и нестабильные формы «игры неупорядоченностей» (с характерной ссылкой на Паскаля). По Тютчеву, человек расположен на границе этих двух враждебных миров, принадлежа своей природной сущностью миру хаоса, а мыслью — чуждому природе логосу:

И от чего же в общем хоре
 Душа не то поет, что море,
 И ропщет мыслящий тростник?¹

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 соотношенность, при которой конфликтующие структуры располагаются не иерархически, то есть на разных уровнях, а диалогически — на одном. Поэтому художественное повествование оказывается наиболее гибким и эффективным моделирующим устройством, способным целостно описывать весьма сложные структуры и ситуации.

Конфликтующие системы не отменяют друг друга, а вступают в структурные отношения, порождая новый тип упорядоченностей. Как реализуется подобный тип повествовательной структуры, попытаемся проиллюстрировать на частном примере романов Достоевского, удобных именно своей диалогической структурой, глубоко проанализированной М. М. Бахтиным. Впрочем, как это было 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 сюжетнообразующих принципов.

¹ Тютчев Ф. И. Лирика. Т. 1. С. 199.

В романах Достоевского легко вычлняются, что уже неоднократно отмечалось исследователями, две противоположенные 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»¹. Развивая это наблюдение, можно было бы сказать, что события бытового ряда следуют в повествовании Достоевского друг за другом в соответствии с законом наименьшей вероятности. Опираясь на свой бытовой опыт, читатель вырабатывает в своем сознании некоторые ожидаемые возможности, одни из которых оцениваются как весьма вероятные, другие — лишь возможные, а третьи — мало или совсем невероятные. Сталкиваясь с тем или иным событием в тексте романа, читатель, естественно, применяет к нему свою шкалу ожиданий (на нее, конечно, наслаивается шкала ожиданий, обусловленная его литературным опытом потребителя художественных текстов: вполне возможен ход подсознательного ожидания, расчленяющего наиболее вероятное в жизни и в художественном тексте того или иного типа). Это дает ему возможность сконструировать наиболее вероятное следующее звено сюжетного развития. В тексте Достоевского наименее ожидаемое читателем (то есть наименее вероятное как по законам жизненного опыта, так и в литературных построениях) оказывается единственно возможным для автора.

Рассмотрим для примера главы ««Хромоножка» и «Премудрый змий» из «Бесов». Уже исходная ситуация строится как нарушение наиболее вероятного: Степан Трофимович, приглашенный к Варваре Петровне для важного и конфиденциального разговора, придя к ней, не застаёт 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 домой². В дело вмешивается совершенно необъяснимо ведущая себя Лиза, которая вопреки всему заставляет Варвару Петровну взять ее также с собой.

Степан Трофимович и автор ждут одну Варвару Петровну, но слышат шум многих шагов, что «было уже несколько странно». Слышатся шаги, точно «кто-то входил *до странности* (курсив мой. — Ю. Л.) скоро», за чем следует специальное предупреждение, что «так не могла входить Варвара Петровна».

Именно поэтому входящая оказывается Варварой Петровной (молодые женщины идут за нею «несколько приотстав и гораздо тише»³).

Далее следует странное и скандальное поведение Марьи Тимофеевны. Как только этот инцидент исчерпывается, неожиданно появляется Прасковья

¹ См.: *Слонимский А.* «Вдруг» у Достоевского // Книга и революция. 1922. № 8.

² Вообще герои Достоевского систематически совершают поступки, выпадающие из заданных констант их характеров и имеющие «странный», немотивированный вид.

³ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 121.

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, самое знакомство которых казалось невероятным.

Далее сообщается о появлении самого капитана Лебядкина, и, вопреки утверждениям присутствующих, что это «не такой человек, который может войти в общество» и приглашение его исключается, он приглашается и входит. При этом Варвара Петровна отправляет из комнаты Лизу («Особенно Лизе тут нечего будет делать»¹), 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...»²; 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»³.

После чего появляется не Николай Всеволодович (Ставрогин), а неизвестный молодой человек, оказывающийся сыном Степана Трофимовича. Затем появляется Николай Всеволодович, который еще находится на пороге, когда Варвара Петровна задает ему самый неожиданный вопрос: «...правда ли, что эта несчастная, хромая женщина, — вот она, вон там, смотрите на нее! — правда ли, что она — законная жена ваша?»⁴ — 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»⁵).

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.

¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 134—135.

² Там же. С. 136.

³ Там же. С. 142.

⁴ Там же. С. 146.

⁵ Там же. С. 148.

Достаточно просмотреть этот перечень эпизодов, чтобы убедиться в том, что их последовательность не обусловлена никакой внутренней связью. Совершенно случайная, атомарная последовательность отдельных изолированных сгустков действия подчеркивается тем, что в целом ряде случаев, на самом деле, предсказуемость эпизодов существует, однако в обращенном виде: эпизоды следуют один за другим в порядке не наибольшей, а наименьшей вероятности.

Между неожиданностью эпизодов на данном — бытовом и детективном — уровне 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 продержат в этом неведении, от него скрывают ошибочность его предположений. Ложному развитию придается наиболее логичный и внешне убедительный вид. Несвязанность между отдельными эпизодами в этом случае лишь изредка проступает наружу для того, чтобы намекнуть на ложный характер принятых читателем связей.

Такая подспудная логика криминального действия имеется и в «Бесах», в частности в процитированном выше эпизоде. Определенная часть событий лишь кажется скоплением нелепых случайностей, и раскрытие тайных преступлений внесет в их последовательность логику и организованность. Однако этого нельзя сказать обо всей цепочке эпизодов этой главы: для большей части нелепость и случайность в их сцеплении такими и останутся. Более того, если в детективе нелепость (неправильность) ложных связей, устанавливаемых тем, кто не знает скрытых пружин действия, до определенного момента скрывается, то в интересующем нас отрывке (как и в других, подобных ему) Достоевский старательно предупреждает нас, как бы опасаясь, что читатель не заметит принципа построения текста («день неожиданностей», «все решилось так, как никто бы не предположил» и пр.).

Каждый из выделенных уровней имеет свою, только лишь ему присущую синтагматическую организацию, и это обеспечивает сложность их взаимоотношений.

Относительно идейного адреса романов Достоевского было уже сказано, что они непосредственно организуют сюжетное движение текста (Б. М. Энгельгардт). Еще более существенным является указание М. М. Бахтина на то, что монологическое построение — естественный результат линейного развертывания мифа в текст-нормализатор — заменено у Достоевского в ядерной структуре романа диалогом: «...идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму бытия <...> освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизируются и вступают в большой диалог романа...»¹

Таким образом, идеологическое ядро впитывает в себя структурные признаки периферийных текстов. Одновременно протекает и противоположный

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 122.

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».

С другой стороны, в ней воплощается эсхатологическое чудо решения всех конфликтов. В центре «Игрока» — жажда чуда. Выигрыш — «происшествие чудесное. Оно хоть и совершенно оправдывается арифметикой, но тем не менее — для меня еще до сих пор чудесное»¹.

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? зéго. Чем могу быть завтра?² *Я завтра могу из мертвых воскреснуть и вновь начать жить!*» И далее: «Вновь возродиться, воскреснуть».

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 [капиталы] как-то зря и безобразно») или мгновенному спасению, чуду («разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь»³).

В этом смысле в «Игроке» уже заложен Раскольников с его стремлением мгновенно погибнуть или мгновенно спасти всех. Но ведь и Сонечка приносит Раскольникову чудо мгновенного спасения души.

Таким образом, если диалогизм — проникновение многообразия жизни в упорядочивающую сферу теории, то одновременно мифологизм проникает в область эксцесса.

Романы Достоевского — яркая иллюстрация того, что можно считать общим свойством повествовательных художественных текстов.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 223, 291.

² Явная перефразировка слов аббата Сийеса: «Что такое сословие? Ничто. Чем оно может быть завтра? Всем» — придает жажде чуда новый оттенок, возможность политического истолкования, что предсказывает Раскольникова.

³ Там же. С. 311, 317, 225.

* * *

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 (съедания) и зачатия, рождения и возрождения может приводить к тому, что повествование о судьбе героя может начинаться с его смерти, а рождение-возрождение приходится на середину рассказа. Полный эсхатологический цикл: существование героя (как правило, начинается не с рождения), его старение, порча (впадение в грех неправильного поведения) или исконный дефект (например, герой урод, дурак, болен), затем смерть, возрождение и новое, уже идеальное, существование (как правило, кончается не смертью, а апофеозом) воспринимается как повествование о *ЕДИНОМ* персонаже. То, что на середину рассказа приходится смерть, перемена имени, полное изменение характера, диаметрально противоположная 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 о нем как участнике казни первомученика Стефана. В дальнейшем 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 события на дамасской дороге, конечно, есть смерть, а последующее за ним перерождение — рождение. Не случайна перемена имени. По концам же повествования таких границ не находим: оно начинается не рождением и кончается не смертью. Не менее интересно другое: никаких оснований с точки зрения таких критериев, как «единство действия» эпохи классицизма или «логика характера» в реалистическом тексте, для отождествления Савла и Павла как *ОДНОГО* персонажа не имеется. Между тем в упомянутом тексте это не два последовательно существовавших персонажа, а одно лицо.

Такая схема построения характера под влиянием мифо-легендарной традиции проникает и в позднейшие литературные произведения, становясь языком, на котором реализуются тексты о «прозрении» или внезапном изменении сущности героя. Таковы, например, волшебные сказки с их превращением дурака в царя (путешествие в лес, к Бабе-Яге, выражения: «влез в одно ухо — вылез в другое и стал молодец молодцом») и прочие в основе

своей, конечно, имеют в виду смерть и воскресение). Прямое перенесение такой схемы на позднейшие произведения находим в повествованиях о великих грешниках, сделавшихся праведниками (Андрей Критский, папа Григорий), 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, городам².

Критический и равный смерти характер момента перерождения часто подчеркивается тем, что герою дается двойник (сущность двойника как раздвоившегося единого персонажа уже нами отмечена), который не воскресает (или не омолаживается), а погибает. Такие эпизоды мы находим в ряде текстов — от мифа о Медее (волшебное омоложение барана, подвергнутого разъятию, и гибель царя Пелия 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 лъзя похорошеть!»

¹ См.: *Гудзий Н. К.* К истории легенды о папе Григории // Изв. ОРЯС. 1914 Т. 19. Кн. 4. С. 247—256; *он же.* К легендам о Иуде-предателе и Андрее Критском // Русский филологический вестник. 1915. Т. 73. С. 11, 18.

² *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 152—154.

Царь велел себя раздеть, Два раза
перекрестился, Бух в котел — И там
сварился!¹

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 сжигал².

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.

То, что на схему эсхатологической легенды наложено бытовое отождествление литературного персонажа и человека, привело к возможности моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосма, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив.

* * *

Сюжет представляет мощное средство осмысления жизни. Только в результате возникновения повествовательных форм искусства человек научился различать сюжетный аспект реальности, то есть расчленять недискретный поток событий на некоторые дискретные единицы, соединять их с какими-либо значениями (то есть истолковывать семантически) и организовывать их в упорядоченные цепочки (истолковывать синтагматически). Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью, с другой, составляет сущность сюжета.

Чем более поведение человека приобретает черт свободы по отношению к автоматизму генетических программ, тем важнее ему строить сюжеты событий и поведений. Но для построения подобных схем и моделей необходимо обладать некоторым языком. Такую роль и выполняет первоначальный язык художественного сюжета, который в дальнейшем постоянно усложняется, очень далеко отходя от тех элементарных схем, на которые мы обратили внимание в настоящей главе. Как всякий язык, язык сюжета для того, чтобы

¹ *Ершов П. П.* Конек-горбунок. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. М. К. Азадовского. Л., 1961. С. 134—135. Ср. у Афанасьева легенды о неудачном врачевании.

² *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд. М., 1980. Т. 4. С. 75.

передавать и моделировать некоторое содержание, должен быть от этого содержания отделен. Возникшие в архаическую эпоху модели отделены от конкретных сообщений, но могут служить материалом для их текстового построения. При этом следует помнить, что в искусстве язык и текст постоянно меняются местами и функциями.

Создавая сюжетные тексты, человек научился различать сюжеты в жизни и, таким образом, истолковывать себе эту жизнь.

Символические пространства

1. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах

Понятие географического пространства принадлежит к одной из форм пространственного конструирования мира в сознании человека. Возникнув в определенных исторических условиях, оно получает различные контуры в зависимости от характера общих моделей мира, частью которых оно является. Настоящий краткий экскурс не преследует цели полностью охарактеризовать средневековое чувство географического пространства. Мы стремимся указать лишь на некоторые черты отличия его от современного. В средневековой системе мышления сама категория земной жизни оценочна — она противопоставит жизни небесной. Поэтому земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни (входит в оппозицию «земля/небо») и, следовательно, получает не свойственное современным географическим понятиям религиозно-моральное значение. Эти же представления переносятся на географические понятия вообще: те или иные земли воспринимаются как земли праведные или грешные. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя — в аду.

При этом следует напомнить, что сама оппозиция «земля/небо», «земная жизнь/загробная жизнь» не подразумевала в русском средневековом сознании отсутствия для второго члена противопоставления пространственного признака. Мысль о том, что земная жизнь противопоставлена небесной, как пространство — не-пространству, свойственна была мистическим течениям средневековья, но решительно отвергалась более «реалистически» мыслящим ортодоксальным православием. Новгородский архиепископ Василий с осуждением писал владыке тверскому Феодору, утверждавшему внепространственное, чисто идейное существование загробного мира: «И нынѣ, брате, мнить ти ся мысленый рай, но все мыслено мнится видѣниемъ. А еже Христорь рече въ Еуангелии о второмъ пришествии, и то ли мыслено скажете?»¹ Более того, поскольку земной мир — «тленный» и быстротечный, а загробный — нетленный и вечный, то «материальность» его значительно более «реальна»: заполняющие его пространство святые предметы не подвержены порче, гни-

¹ Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV века. М., 1981. С. 44.

ению и уничтожению — они не невещественны, а вечно-вещественны: «...вся дѣла Божиа нетлѣнна суть, самовидець семь сему, брате. Егда Христос, иды на страсть волную, и затвори своима рукама врата градная, — и до сего дни не отворени суть <...> сто фуникъ Христос посадиль — не движими суть и донынѣ, не погибли, не погнили»¹.

Таким образом, земная жизнь противостоит небесной как временная вечной и не противостоит в смысле пространственной протяженности. Более того, понятия нравственной ценности и локального расположения выступают слитно: нравственным понятиям присущ локальный признак, а локальным — нравственный. География выступает как разновидность этического знания.

Всякое перемещение в географическом пространстве становится отмеченным в религиозно-нравственном отношении. Не случайно проникновение человека в ад или рай в средневековой литературе всегда мыслится как путешествие, перемещение в географическом пространстве. Это определяет и композицию «Божественной комедии», и построение «Хождения Богородицы по мукам», где путеводитель архангел Михаил спрашивает Богоматерь: «Куды хочешь, благодатная <...> на изидемъ — на полудне, или на полуночь?» И далее: «Куды хочешь, благодатная <...> на востокъ или на западъ, или в рай, на десно или на лѣво, идѣже суть великия муки?»² Наиболее отчетливо эти представления проявились в известном «Послании архиепископа новгородского Василия ко владыке тверскому Феодору». Здесь находим утверждение, что «рай на вѣстоць вѣ едемъ». Из рая идут четыре реки — Тигр, Нил, Евфрат, Фисон. Ад помещается на западе, «на Дышучемъ мори» (Ледовитый океан), «много дѣтей моихъ новгородцевъ, видоки тому»³. Рай тоже можно посетить в результате географического передвижения — это случилось с новгородскими мореплавателями: «А то мѣсто святаго рая находиль Моиславъ-новгородецъ и сынъ его Ияковъ; а всѣхъ ихъ было ихъ три юмы, и одина от нихъ погибла, много блудивъ, а двѣ ихъ потомъ долго носило море вѣтромъ, и принесло ихъ к высокымъ горамъ <...> А на горахъ техъ ликованиа многа слышахуть, и веселия гласы поюща»⁴.

В соответствии с этими представлениями средневековый человек рассматривал и географическое путешествие как перемещение по «карте» религиозно-моральных систем: те или иные страны мыслились как еретические, поганые или святые. Общественные идеалы, как и все общественные системы, которые могло вообразить себе сознание той поры, мыслились как реализованные в каком-либо географически приуроченном пункте. География и географическая литература были утопическими по существу, а всякое путешествие приобретало характер паломничества.

¹ Ср. выразительное толкование в апокрифической «Беседе трех святителей»: «Что высота небесная, широта земная, глубина морская? Иоанн рече: отецъ, сынъ и снятый духъ» (Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 136).

Там же. С. 170, 175—176. Ср. в «Слове о трех мнисех, како находили святаго Мокарья» о рае как особой стране: надо пройти грады «единъ желэзен, а другий мѣданъ; да за тѣми градома рай бий» (там же. С. 139).

³ Там же. С. 44.

⁴ Памятники литературы Древней Руси: XIV — середина XV века. С. 46.

Этот особый характер подхода к географии, которая еще не воспринималась как особая естественнонаучная дисциплина, а скорее напоминала разновидность религиозно-утопической классификации, очень характерен для средневековья. С ним связано особое отношение к путешественнику и путешествию: длительное путешествие увеличивает святость человека. Одновременно стремление к святости подразумевает необходимость отказаться от оседлой жизни и отправиться в путь. Разрыв с грехом мыслился как уход, пространственное перемещение. Так, уход в монастырь был перемещением из места грешного в место святое и в этом смысле уподоблялся паломничеству и смерти, которая также мыслилась как пространственно-географическое перемещение.

Показательно, что для мистиков, утверждающих «мысленный» характер рая, например для заволжских старцев, отпадает необходимость в странствовании, перемещении в географическом пространстве. Самоуглубленная молитва, экстатическое ожидание «Фаворского света» с перемещением в пространстве уже не связываются. В масонской литературе XVIII в. географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения. Вопрос о соотношении мотива путешествия и этического формирования личности в литературе XVIII в. выходит за рамки настоящего экскурса. Другим путем разрушения этой связи было рождение нового, естественнонаучного подхода к географии.

В этом смысле интересно сравнить «Сказание об Индийском царстве» и «Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Индия в этих двух текстах предстает перед нами в совершенно различном виде. В первом случае это страна-утопия, которая антитетически связана с русской землей в единой системе социальных, моральных и религиозных отношений. Причем утопическая прекрасная Индия не есть страна, в которой только общественные отношения устроены особым, более счастливым, чем на Руси, образом. Средневековая русская утопия подразумевает существование особой географии, особого климата, другого животного и растительного мира. Перемещение в географическом пространстве приводит путешественника на другую ступень благодати. А необычная степень благодати подразумевает и необычную географию. Иоанн, «царь и поп» Индийского царства, так говорит о своей земле: «Есть у мене люди пол птицы, а пол человека, а иныя у мене люди глава песья; а родятся у мене во царствии моем звърие у мене: слонови, дремедары, и коркодилы и велбуди керно. Коркодиль звърь лют есть, на что ся разгневать, а помочится на древо или на ино что, в той час ся огнем сгорить <...> Есть у мене земля, в ней же трава, ея же всяк звърь бьгаает, а нът в моей земли ни татя, ни разбойника, ни завидлива человека, занеже моя земля полна всякого богатства. А нът в моей земли ни ужа, ни жабы, ни змеи, а хотя и войдет, ту и умрет»¹. В связи с этим возникает устойчивое в средневековой литературе убеждение, что каждой степени благодати соответствует свой климат: рай — это место с особенно

¹ Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981. С. 466, 468.

благодатным, приспособленным для жизни человека в земном смысле климатом, а ад составляет ему в этом смысле противоположность. В раю благодатная почва, все растет само и в изобилии, в аду климат, невозможный для жизни, — лед и огонь.

В русском средневековом переводе «Иудейской войны» Иосифа Флавия место загробного пребывания блаженных душ помещено «за окьяном, иде же есть мъсто, не тяжимо ни дождем, ни сньгомъ, ни сьльньчьным сианиемъ, но духъ тих от окьяна и благовонен югъ, вьюшь на нь».

Совершенно иной климат в аду: «Аще ли злодѣица есть, въдутъ ю к темному и зимньому мъсту...»¹

Индия Афанасия Никитина представляет собой нечто совсем иное, чем Индия «царя и попа» Иоанна. Это страна своеобразного климата и обычаев, но для нее нет особого места на лестнице благодати и греха. В этом смысле нельзя сказать, что она представляет воплощение в географическом пространстве некой особой ступени благодати, а Русская земля занимает какую-то другую ступень в той же системе. Здесь эти связи просто не существуют. Тем более примечательно, что одновременно происходит разрушение средневекового понятия пространства и замена его представлением о географической протяженности в духе нового времени. Переживание географического пространства Афанасием Никитиным ближе к эпохе Возрождения, чем к средневековью.

Говоря о средневековом понятии географического пространства, необходимо остановиться и на идее избранничества, органически вытекавшей из деления земель на праведные и грешные. Порожденная ростом стремления замкнуться в себе, свойственным средневековому обществу на некоторых его этапах, эта идея накладывала отпечаток и на представление о пространстве. Оппозиция «свое/чужое» воспринимается как вариант противопоставлений «праведное/грешное», «хорошее/плохое». Эта система уже не позволяет противопоставить своей земле блаженную утопию чужого края: все не свое мыслится как греховное. Это чувство ярко воплотил А. Н. Островский в словах Феклуши в «Грозе»: «Говорят, такие страны есть, милая девушка, где и царей-то нет православных, а салтаны землей правят. В одной земле сидит на троне салтан Махнут турецкий, а в другой — салтан Махнут персидский; и суд творят они, милая девушка, надо всеми людьми, и, что ни судят они, все неправильно. И не могут они, милая, ни одного дела рассудить праведно, такой уж им предел положен. У нас закон праведный, а у них, милая, неправедный <...> А то есть еще земля, где все люди с песьими головами <...> за неверность»². Интересно, что в «Сказании о Индийском царстве» «люди пол пса да пол человека»³ живут именно в праведной (= чужой, диковинной) земле.

Сочетание средневековых пространственно-географических представлений с идеей избранничества своей земли своеобразно отразилось в сочинениях

¹ Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. М.; Л., 1958. С. 255—256.

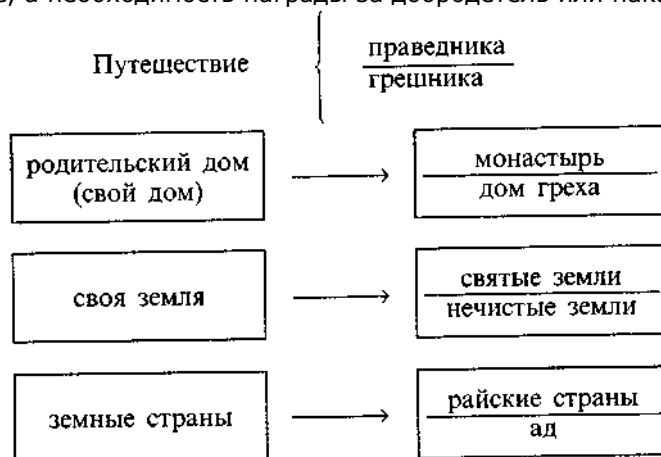
² Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1950. Т. 2. С. 227.

³ Памятники литературы Древней Руси: XI—XIII вв. С. 466.

протопопа Аввакума. Чужие земли для него — «греховные». «Палестина, — и серби, и албанасы, и волохи, и римляне, и ляхи, — все-де трема персты крестятся...»¹ Но поскольку и на Руси православие упало: «Выпросил у Бога светлую Россию сатона...», то своя земля в пространственно-географическом смысле становится «заграницей»: «Кому охота венчатца (мученическим венцом. — Ю. Л.) не по што ходить в Перейду, а то дома Вавилон»². Употребление географического термина («Вавилон») как синонима понятия, в нашем представлении никак не являющегося географическим, раскрывает своеобразие средневекового понимания локальности.

Приведем таблицу, из которой будет ясно, что изменение нравственного статуса для средневекового сознания Древней Руси означало перемещение в пространстве — *переход* из одной локальной ситуации в другую.

Слитность географического (локального) и этического элементов приводила к ряду интересных последствий. Во-первых, побудительная причина путешествия часто не собственное желание, а необходимость награды за добродетель или наказания за порок.



В проложном житии св. Агапия «бысь ему глась глаголя: Агапие, изиди изъ монастыря, да увеси, что уготова Богъ любящимъ его»³, а братоубийца Святополк «не можаше терпѣти на единомъ мѣсть и пробѣжа Ледьскую землю гоним Божьимъ гнѣвомъ прибѣжа в пустыню»⁴. Исход путешествия (пункт прибытия) определяется не географическими (в нашем смысле) обстоятельствами и не намерениями путешественника, а его нравственным достоинством. Своеобразный характер этого путешествия подчеркивается не только устойчивым сопоставлением первой стадии (монах) и последней (мертвец),

¹ Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Ред., вступ. ст. и коммент. Н. К. Гудзия. М., 1934. С. 129.

² Там же. С. 123, 138.

³ Памятники старинной русской литературы: Сказания, легенды, повести, сказки и притчи: [В 4 вып.] / Под ред. Н. Костомарова. СПб., 1860—1862. Вып. III. С. 134.

⁴ Полн. собр. русских летописей / Под ред. Е. Ф. Карского. М., 1962. Т. 1. Стб. 145 (Воспроизведение текста изданий 1926—1928 гг.).

но и представлением о том, что телесное, еще при жизни человека, посещение им рая или ада (посещение — путешествие) вполне возможно. Более того, из идеи о том, что локальное положение человека в пространстве должно соответствовать его нравственному статусу, с неизбежностью вытекала популярная в средневековой литературе ситуация: праведник, взятый при жизни в рай, или грешник, отправленный вживе в ад.

Очень показательно в этом отношении апокрифическое житие св. Агапия. Здесь праведник проделывает весь цикл путешествия: «...оставивъ домъ и притяжание отне и жену, и шьдъ в манасырь и бысь мнихъ». А затем он, послушный гласу, оставил монастырь и отправился в путь. Путешествие заканчивается встречей со святым, который «въведе и в рай, и все благая тамо видъ». И рай в данном случае характеризуется именно не мысленностью, а вечной материальностью. Св. Илия дал Агапию «часть хльба, е тоже самъ ядаше». Хлеб этот вполне подобен земному, поскольку также предназначен для питания, его могут есть люди. Отличается от земного он лишь особой прочностью: незначительного кусочка его достаточно для пищи многим людям на долгое время¹.

Обращение к таблице (см. выше) позволяет сделать еще некоторые наблюдения: левая клетка (из которой совершается переход) — едина, правая — двояка в зависимости от того, какое путешествие задано: праведника или грешника. Однако это «единство» левой клетки условно. Так, «родительский (свой) дом» — это место изобильного и «прохладного» жития, если из него предстоит переход в монастырь.

Ему же могут придаваться черты места сурового повиновения, если перед нами путешествие грешника, который стремится к «освобождению» от нравственных обязательств.

Средневековое представление о пространстве вступало в противоречие с некоторыми представлениями, свойственными ортодоксальному христианству. Так, антитеза земной и загробной жизни предписывала праведнику скорбь на земле и ликование после смерти. Однако представление о рае и аде как включенных в географическое пространство заменяло это резкое противопоставление постепенной градацией нарастания праведности и веселья одновременно. Вторжение «локальной» этики деформировало некоторые коренные представления христианства. В звене «дом — монастырь» географический фактор еще мало ощутим, и здесь действует обычная в христианской этике шкала оценок: скорбь входит с положительным знаком, а веселье с отрицательным. Поэтому нормой монашеского поведения будет «тесное житие», а местом расположения монастыря избирается пустыня. Описания плодородия почвы, изобилия плодов, хорошего климата не входят в штамп «пустынно-жития». Но уже на втором звене, по мере увеличения роли пространственно-географического фактора, дело меняется. «Святые земли» обладают благоприятным климатом, соответственно, веселие в этих краях составляет норму жизни, а не ее нарушение. Наоборот, греховные земли — скорбны, но жизнь в них не увеличивает достоинства человека. Наиболее отдаленный пункт —

¹ См.: Памятники старинной русской литературы: Сказания, легенды, повести, сказки и притчи. Вып. III. С. 134.

рай - противопоставит обычным странам именно по признаку веселья, радости, удобства для жизни в земном значении.

Учитывая особое значение географической отдаленности, можно объяснить, почему в средневековую утопию обязательно входил локальный признак дальности. Прекрасная земля — земля, путь в которую долог. Средневековые понятия географического пространства были понятны обладавшему острой исторической интуицией Гоголю. В пропитанную народной фантастикой повесть «Страшная месть» он ввел эпизод: страшный грешник, колдун, спасаясь от кары, решил бежать из Киева на юг в Крым: «Вскочивши на коня, поехал он прямо в Канев, думая оттуда через Черкассы направить путь к татарам прямо в Крым...» Колдун гонит коня на юг, но грехи его таинственно относят на запад: «Едет он уже день, другой, а Канева все нет. Дорога та самая; пора бы ему уже давно показаться, но Канева не видно. Вдали блеснули верхушки церквей. Но это не Канев, а Шумск. Изумился колдун, видя, что он заехал совсем в другую сторону. Погнал коня назад к Киеву, и через день показался город; но не Киев, а Галич, город еще далее от Киева, чем Шумск, и уже недалеко от венгров. Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но чувствует снова, что едет в противную сторону и все вперед»¹.

Научное мышление Нового Времени изменило переживание географического пространства. Однако асимметрия географического пространства и тесная связь его с общей картиной мира приводит к тому, что оно и в современном сознании остается областью семиотического моделирования. Достаточно указать на легкость метафоризации, вызывающей появление таких понятий, как Запад и Восток, на семиотический смысл переименований географических пунктов и т. д. География исключительно легко превращается в символику. Это особенно заметно, когда тот или иной географический пункт делается местом упорных военных действий или национальных или религиозных конфликтов или по-разному оценивается в сталкивающихся национальных традициях.

История географических карт — записная книжка исторической семиотики.

2. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте

Данте сравнивал себя с геометром². В равной мере его можно было бы сопоставить с космологом и астрономом, учитывая, что еще «Новую жизнь» он начал с весьма сложных и специальных исчислений законов космического движения. Однако вернее всего было бы назвать его архитектором, ибо вся «Божественная комедия» есть огромное архитектурное сооружение, конструкция универсума. Такой подход подразумевал перенесение на космический универсум психологии индивидуального творчества: мир как продукт творчества должен был обладать целью и значением, о каждой детали его можно

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937. Т. 1. С. 277.

² См.: Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1967. Рай. Песнь XXXIII. С. 134—135.

было спросить: «Что она означает?» Этот естественный для восприятия архитектурного создания вопрос, примененный к Природе и Вселенной, превращал их в семиотические тексты, смысл которых подлежит дешифровке. Причем, как и в архитектуре, на первый план выступала пространственная семиотика.

Мир выступал как огромное послание его Творца, который на языке пространственной структуры зашифровал таинственное сообщение. Данте расшифровывает это сообщение тем, что строит в своем тексте этот мир второй раз, становясь в позицию не получателя, а отправителя сообщения. С этим связана общая ориентация поэтики «Комедии» на зашифрованность. Однако специфика позиции Данте как создателя текста заключается в том, что, возвышаясь до точки зрения Творца, он не покидает точки зрения человека. Проиллюстрируем это одним примером. В дальнейшем мы остановимся на том, какое значение для этого построения Данте имеет пространственная ось «верх-низ». Однако в «Комедии» она фигурирует явно в двух смыслах: один релятивен и действует только в пределах Земли. Здесь «низ» отождествляется с центром тяжести земного шара, а «верх» — с любым направлением радиуса от центра.

Quando noi fummo là dove la coscia si volge, a
punto in sul grosso dell'anche, lo duca, con fatica e
con angoscia,
volse la testa ov'elli avea le zanche, e aggrappossi
al pel com'uom ehe sale, sì che'n inferno i'cre-dea
tornar anche <...>
Ed elli a me: «Tu imagini ancora d'esser di là
dal centra ov'io mi presi al pel del vermo reo che'l
mondo fora.
Di là fosti cotanto quant'io scesi; quand'io mi
volsi, tu passasti'l punto al quai si traggon d'ogni
parte i pesi¹.

¹ Здесь и далее текст «Божественной комедии» цитируется по изд.: *Dante Alighieri. La Divina Commedia: I—III. Milano, 1984—1986.* Перевод приводится по изд.: *Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. Когда мы пробирались там, где бок, Загнув к бедру, дает уклон пологий, Вождь, тяжело дыша, с усилием лег Челом туда, где прежде были ноги, И стал по шерсти подыматься ввысь, Я думал — вспять, по той же вновь дороге. <...>*

«Ты думал — мы, как прежде, — молвил он, — За средоточьем, там, где я вцепился В руно червя, которым мир пронзен? Спускаясь вниз, ты там и находился; Но я в той точке сделал поворот, Где гнет всех грузов отовсюду слился...»

(Ад, XXXIV, 76—81, 106—111)

Однако космическое здание Данте имеет и абсолютный верх и низ. Если люди, расположенные на различных полюсах земного шара, «обращены друг к другу своими ступнями» (Пир III, V, 12)¹, то абсолютно ориентированную вертикаль образует ось, о которой в том же трактате сказано: «...если бы камень мог упасть с Полярной звезды, он упал бы в море Океан, и если бы на этом камне находился человек, Полярная звезда всегда приходилась бы как раз над его головой...» (Пир III, V, 9). Эта ось пронзает Землю, будучи обращена нижним концом к Иерусалиму, проходя через Ад, центр Земли, Чистилище и упираясь в сияющий центр Эмпирея. Это та ось, по которой был свергнут с небес Люцифер.

Противоречие между релятивным и абсолютным верхом и низом в системе Данте уже привлекало внимание. Философ и математик П. Флоренский пытался снять его, исходя из понятий неевклидовой геометрии и релятивистской физики. Он писал: «...переворот нормали определяется тем, остаемся ли мы на той же самой стороне (т. е. на поверхности *односторонней*) или переходим на другую сторону, одна координата которой действительная, а другая — мнимая (поверхность двусторонняя) <...> и вот, относительно *этого самого*, одного и того же, преобразования, поверхность односторонняя и поверхность двусторонняя ведут себя прямо противоположно. Если оно переворачивает нормаль у одной поверхности, то не переворачивает — у другой, и наоборот»².

Эту мысль Флоренский иллюстрирует примером «Божественной комедии». Прочитав приведенные нами уже стихи из XXXIV песни «Ада», Флоренский пишет далее: «После этой грани поэт восходит на гору Чистилища и возносится чрез небесные сферы. Теперь вопрос: по какому направлению? Подземный ход, которым они поднялись, образовался падением Люцифера, низвергнутого с неба головою. Следовательно, место, откуда он низвергнут, находится не вообще *где-то* на небе, в пространстве, окружающем землю, а именно со стороны той гемисферы, куда попали поэты. Горы Чистилище и Сион, диаметрально противоположные между собою, возникли как последствия этого падения, и, значит, путь к небу направлен по линии падения Люцифера, но имеет обратный смысл. Таким образом, Данте все время движется по прямой и на небе стоит — обращенный ногами к месту своего спуска; взглянув же оттуда, из Эмпирея, на Славу Божию, в итоге оказывается он, без особого возвращения назад, во Флоренции <...> Итак: двигаясь все время вперед по прямой и перевернувшись раз на пути, поэт приходит на прежнее место в том же положении, в каком он уходил с него. Следовательно, если бы он по дороге не перевернулся, то прибыл бы по прямой на место своего отправления уже вверх ногами. Значит, поверхность, по которой

¹ Текст цитируется в переводе А. Г. Габричевского по изд.: *Данте Алигьери*. Малые произведения / Пер. с итал. Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968; с указанием названия трактата (первая римская цифра), главы (вторая римская цифра) и строки (арабская цифра).

² *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии / Публ. А. А. Доротова, Вяч. Вс. Иванова, Б. А. Успенского // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 43—44 (Труды по знаковым системам. [Т.] 3).

двигается Данте, такова, что прямая на ней, с одним перевертом направления, дает возврат к прежней точке в прямом положении; а прямолинейное движение без переверта — возвращает тело к прежней точке перевернутым. Очевидно, это — поверхность: 1° как содержащая замкнутые прямые, есть *римановская* плоскость и 2° как переворачивающаяся при движении по ней перпендикуляр, есть поверхность *односторонняя*. Эти два обстоятельства достаточны для геометрического охарактеризования *Дантова пространства как построенного по типу эллиптической геометрии <...>* В 1871 г. Ф. Клейн указал, что сферическая плоскость обладает характером поверхности двусторонней, а эллиптическая — односторонней. Дантово пространство весьма похоже именно на пространство эллиптическое. Этим бросается неожиданный пучок света на средневековое представление о конечности мира. Но в принципе относительности эти общегеометрические соображения получили недавно неожиданное конкретное истолкование...»¹

Несмотря на то, что П. Флоренский в своем стремлении доказать, что средневековое сознание ближе к мышлению XX в., чем механическая идеология Ренессанса, допускает некоторые увлечения (так, например, о возвращении Данте на землю (Рай I, 5—6) в «Комедии» говорится лишь намеками, вывести из которых заключения о прямолинейности этого движения можно лишь путем произвольных допущений), выявленная им проблема противоречия между реально-бытовым пространством и космически-трансцендентным в тексте «Комедии» принадлежит к важнейшим. Однако решение противоречия, вероятно, следует искать в другой плоскости.

Действительно, если рассмотреть космическую схему «Комедии», то придется отметить следующее: согласно представлениям Аристотеля, северное полушарие, как менее совершенное, находится внизу, а южное — вверху земного шара. Поэтому Данте и Вергилий, опускаясь по релятивной шкале земного противопоставления «верх-низ», то есть углубляясь от поверхности Земли к ее центру, одновременно по отношению к ориентации всемирной оси поднимаются вверх. Парадокс этот находит разрешение в области дантовской семиотики. В системе представлений Данте пространство имеет значение. Каждой пространственной категории приписан определенный смысл². Соотношение выражения и содержания здесь, однако, лишено той условности, которая присуща семиотическим системам, основанным на общественных конвенциях. По терминологии Ф. де Соссюра, это не знаки, а символы. Так, у псевдо-Дионисия Ареопагита одна из функций символа — «реально являть мир сверхбытия на уровне бытия <...> При этом функция обозначения ограничена рамками изоморфизма, хотя и принципиально отличного от

¹ Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. С. 46—48.

² О семиотической насыщенности «Комедии» Данте см.: *D'Arco S. A. Modelli semiologici nella Commedia di Dante. Milano, 1975*, особенно раздел «L'ultimo viaggio di Ulisse»; более подробные данные об исследовательской литературе по теме «Данте и семиотика», собранные Симонеттой Сальвестрони, см. в статье, написанной нами в соавторстве с С. Сальвестрони (расширенный вариант настоящей главы), опубликованной в кн.: *Lotman J. M. Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura. Poma, 1980*.

античного мимесиса»¹. Содержание, значение символа не условно соединено с его образным выражением (как это имеет место в аллегории), а просвечивает, сквозит в нем. Чем ближе иерархически расположен данный текст к тому небесному свету, который составляет истинное содержание всей средневековой символики, тем ярче просвечивает в нем значение и тем безусловнее и непосредственнее его выражение. Чем дальше на лестнице универсальной иерархии отстоит текст от источника истины, тем тусклее ее отблеск и тем условнее отношение содержания и выражения. Таким образом, на высшей ступени истина является непосредственному созерцанию для духовного взора, на низшей же она приобретает характер знаков, имеющих чисто конвенциональную природу. Именно потому, что грешные люди и демоны разных иерархических ступеней пользуются чисто условными знаками, они могут лгать, совершать вероломные поступки, предательства и обманы — разными способами отделять содержание от выражения. Праведные люди также пользуются условными знаками в общении между собой, но они не обращают во зло их условной природы, а обращение к высшим источникам истины раскрывает перед ними возможности проникновения в безусловный символический мир значений.

Таким образом, от одной ступени иерархии к другой природа соотношения содержания и выражения будет меняться: по мере продвижения ввысь — нарастать символизм и ослабевать конвенциональная знаковость. Однако в семантическом отношении каждый новый иерархический уровень будет изоморфен всем другим, и, следовательно, между имеющими одинаковое значение элементами разных уровней будет устанавливаться отношение эквивалентности.

Сказанное имеет прямое отношение к трактовке понятий «верх» и «низ» в «Комедии».

Ось «верх-низ» организует всю смысловую архитектуру текста: все части и песни «Комедии» отмечены относительно расположения на этой основной координате. Соответственно движение Данте в тексте — всегда спуск или подъем. Понятия эти имеют весьма символический характер: за реальным подъемом или спуском просвечивает духовное вознесение или падение. Все грехи, построенные Данте в строгую иерархию, получают пространственное закрепление так, что тяжести греха соответствует глубина пребывания грешника.

Нисхождение Данте и Вергилия в Ад *имеет значение* спуска вниз. Парадоксальность положения, при котором они, спускаясь, поднимаются, подчеркивается стихом о Луне, которая, перейдя в южную гемисферу, плывет у ног странствующих поэтов:

E già là luna è sotto i nostri piedi...²

Следовательно, в некотором высшем смысле — это нисхождение есть восхождение (спускаясь в Ад и познавая бездну греха, Данте в абсолютном отношении нравственно возвышается — спуск эквивалентен подъему), но одновременно, по земным критериям, это именно спуск, хранящий все при-

¹ Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. С. 129.

² Уже луна у наших ног плывет... (Ад XXIX, 10).

знаки реального движения вниз, включая и физическую усталость путников. Имея значение спуска, путь этот приводит поэтов к «отверженным селеньям» («Città dolente»; Ад III, 1), делает их созерцателями адских мук.

Сложная диалектика условного и безусловного, с которой мы сталкиваемся сразу же, как только начинаем размышлять над основной семиотической осью пространства Данте, вводит нас в центр нравственной иерархии «Комедии». Многократно обращалось внимание на нетривиальность распределения в «Комедии» грехов по кругам наказаний: Данте расходится и с церковными нормами, и с житейскими представлениями. Если читателей XIV в. не могло не поражать то, что лицемеры помещены в шестой щели VIII круга, а еретики только в VI, то современный любитель Данте изумляется, видя, что убийство (первый ров VII круга) карается меньше, чем воровство (седьмая щель VIII) или изготовление фальшивых монет и ложных драгоценностей (десятая щель VIII круга). Между тем в подобном распределении есть строгая логика.

Мы уже отмечали, что по мере опускания с вершин Божественной Истины и Любви мера безусловности в связи выражения и содержания ослабевает. В земной жизни люди руководствуются божественными символами в вопросах Веры и условными знаками отношения между собой. Конвенциональная природа этих знаков таит в себе возможность двоякого их употребления: ими можно пользоваться как средством истины (соблюдая конвенции) или лжи (нарушая или извращая их). Дьявол — отец лжи — вдохновитель нарушений конвенций и всяческих договоров. Нарушение истинных связей между выражением и содержанием хуже убийства, ибо убивает Правду и является источником Лжи во всей ее inferнальной сути. Поэтому есть глубокая логика в том, что грехи, заключающиеся в несправедных деяниях, оцениваются Данте как менее тяжелые, чем все случаи лживого использования знаков: слов (клевета, лесть, ложные советы и пр.), ценностей (фальшивомонетки, алхимики и пр.), документов (фальсификаторы), доверия (воры), идей и знаков достоинств (лицемеры и симонисты). Но хуже всего — нарушители договоров и обязательств — предатели. Неправильные поступки причиняют единичное зло, нарушение предустановленных знаковых связей разрывает саму основу человеческого общества и делает Землю царством Сатаны — Адом.

Естественно, что в Аду царствует ложь — здесь связи между знаком и его содержанием расторгнуты, и ложь здесь не отклонение от нормы, а закон. Лгут дьяволы, сообщая Вергилию в песне XXI, что обрушился лишь шестой мост через рвы — на самом деле обрушились все мосты. Но и Данте в XXXIII песне «Ада» в разговоре с Альберигио клянется, что снимет лед с глаз грешника, и тут же нарушает свою клятву:

...e cortesia fu lui esser villano¹.

Тяжелейшее преступление — вероломство — оказывается доблестью там, где грубость есть вежливость.

¹ ...И было доблестью быть подлым с ним (Ад XXXIII, 150).

Противопоставление Правды и Лжи¹ в пространственной модели воплощается в антитезе прямой линии, устремленной вверх, и циркульного движения в горизонтальной плоскости. Представление о том, что движение по кругу имеет колдовскую, магическую, — а с средневеково-христианской точки зрения, дьявольскую — природу, было всеобщим. С этим можно было бы сопоставить рассуждения блаженного Августина, отрицавшего идею циркульного движения времени и циклического повтора событий и противопоставлявшего ей концепцию линейного движения времени, «ибо Христосъ однажды умер за грѣхи наши»².

Этическая модель пространства непосредственно соотнесена у Данте с его космической моделью. Космическая модель Данте складывалась под влиянием идей Аристотеля, Птолемея, Аль Фергани и Альберта Великого. Однако бесспорное воздействие на него оказали и идеи Пифагора. В свете пифагорейских представлений о высшем совершенстве круга и сферы среди геометрических фигур и тел циркульное построение кругов Ада получает такое объяснение: круг — образ совершенства, но круг, расположенный вверху, — совершенство добра, а внизу — совершенство зла. Архитектура Ада — совершенство зла. Особенное воздействие оказала на Данте система пифагорейских бинарных оппозиций, в частности противопоставление прямого, как равного добру, кривому, являющемуся графическим эквивалентом зла. Движение грешников в Аду совершается по замкнутым кривым, движение же Данте — по восходящей спирали, которая переходит в полет по прямой. Надо, однако, подчеркнуть, что именно на фоне пифагорейских идей ярко выступает отличие Данте: не центр сферы, а вершина мировой Оси является точкой его пространственной и этико-религиозной ориентации. Пифагорейцы выделили ряд основных бинарных противопоставлений, таких как «чет/нечет», «правое/левое», «предельное/беспредельное», «мужское/женское», «единое/множественное», «свет/тьма», но основная для Данте оппозиция «верх/низ» в их системе остается невыделенной³.

Таким образом, пространственная модель дантовского мира составляет определенный континуум, в который вписываются некоторые траектории

¹ См.: Ma perch  frode   del l'uom proprio male,
pi  spiace a Dio; e p re stan di sutto
li frodolenti e pi dolor li assale.

Обман, порок, лишь человеку сродный, Гнусней
Творцу; он заполняет дно И пыткой казнится
безысходной

(Ад XI, 25—27).

² Творения Блаженного Августина Епископа Иппонийского: [В 11 ч.] / Пер. с лат. 2-е изд. Киев, 1905—1915. Ч. 4. С. 258.

³ См.: *Regny V. de. Dante e Pitagora*. Milano, 1955. Тем не менее показательно, что в Чистилище движение вверх разрешено лишь при свете солнца, во тьме же можно только спускаться или совершать круговое движение вокруг горы (Чистилище VII, 52—59). Связь кругового движения с тьмой, а прямого и восходящего — со светом раскрывает греховность одного и благость другого. При этом круговые движения в Чистилище совершаются вправо (Чистилище XIII, 13—16), в то время как в Аду, кроме двух исключений, — влево.

индивидуальных путей и судеб. После смерти душа человека проделывает в континууме Мировой Конструкции определенный путь, который приводит ее в соответствующее ее нравственной ценности пространство. Но блаженные души находятся в покое непрерывного пребывания, между тем как грешные совершают постоянные циклические движения — иногда в форме непосредственных пространственных перемещений (бесконечных полетов или хождений по кругу), иногда в виде повторяющихся превращений: разрушаемые на части, они тотчас же обретают целостность облика, чтобы вновь быть разрушенными; сгорая, они возрождаются из пепла, чтобы вновь гореть; обрастают кожей, которую с них непрерывно сдирают, и т. д.¹

На этом фоне резко выступает фигура Данте, который обладает свободой всех передвижений, поскольку его движение вверх включает в себя *познание* и всех ложных путей. Однако не только Данте обладает в «Комедии» резко выраженной индивидуальной траекторией движения. В этом аспекте должен быть назван один персонаж произведения — Улисс. Уникальность этой фигуры неоднократно приковывала к нему комментаторов и исследователей². Действительно, нельзя не признать, что путешествие Улисса представляет собой весьма своеобразный эпизод.

Образ Улисса в «Комедии» двоится. В «Злые щели» Улисс попал как податель коварных советов. В свете сказанного выше об отношении Данте к коварству и обману это не вызывает удивления. Привлекает внимание другое — рассказ Улисса о его путешествии и гибели. Улисс, как и Данте, наделен индивидуальным путем. Между их трассами в мировом континууме есть еще одно существенное сходство: они — герои прямого пути³. Сходство проявляется и в том, что пути их воплощают открытое движение, порыв в бесконечность; начинаясь в точно обозначенных местах, они движутся в

¹ Греховность циркульного движения распространяется только на Ад, поскольку связывается с сужением пространства, его возрастающей теснотой, чему противопоставлено расширяющееся пространство небесных сфер и бесконечность сверкающего Эмпирея. Пространство Ада не только тесное, но и грубо материальное. Ему противостоит идеальность одновременно бесконечно суженного до одной Точки (Рай XXVIII, 16, 22—25 и XXIX, 16—18) и расширенного до беспредельности. Противопоставление дополняется антитезами: «свет — тьма», «благовоние — зловоние», «тепло — крайний жар или крайний холод», которые в сумме образуют семиотическую конструкцию дантовского мироздания.

² См.: *Hartmann A.* Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus. München, 1917; *Standford W.* Dante's conception of Ulysses. The Cambridge Journal. 1953. № 4; *Standford W.* The Ulysses theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero. Oxford, 1963; *Грaбapь-Пaсcek M.* Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966; *D'Arco S. A.* Modelli semiologici nella Commedia di Dante. Milano, 1975. С. 33— 64; *Forti E.* Magnanimitage. Bologna, 1977. С. 162—206.

³ Реальная трасса движения Данте по кругам Ада спиралевидна, то есть складывается из двух движений: по кругам и вглубь, сложный рисунок имеет его движение по небесным сферам, однако *семантикой* его перемещения в кодовой структуре дантовского пространства будет восхождение. Путь Улисса несколько искривлен поверхностью земного шара и склонением корабля влево («Sempre acquistando da lato mancino» — «...Все время влево уклоняя ход»; Ад XXVI, 126). Однако в кодовой сфере ему также соответствует прямая линия.

избранном направлении, а не стремятся к заранее обозначенному конечному пункту. Однако в трассах их движения имеется коренное различие: смысл пути Данте воплощен в порыве вверх, каждый шаг его отмечен по этой шкале, представляя спуск вниз или подъем вверх. Путь Улисса — единственное в «Комедии» значимое движение, для которого ось «вверх-вниз» не релевантна: вся трасса разворачивается в горизонтальной плоскости. Если Данте помещен внутрь хрустального космического глобуса, трехмерное пространство которого пронзено вертикальной осью (то, что Данте указывает и даже измеряет ее склонение¹, не меняет ее метафизического смысла как вертикали), то Улисс путешествует как бы по карте. Не случайно, когда Данте из созвездия Близнецов бросает взор на Землю, он видит, как на карте, движение корабля Улисса:

Si ch'io vedea di là da Gade il varco folle d'Ulisse...²

Улисс — своеобразный двойник Данте. Двойничество его проявляется в двух существенных аспектах. Во-первых, оба они, в отличие от остальных персонажей, чьи грехи или добродетели однозначно закрепили их за определенными *locus*'ами дантовского мира, «герои пути» — они постоянно находятся в движении и, что еще важнее, постоянно пересекают границы запретных пространств. Остальная толпа персонажей Данте или находится на месте, или спешит к какому-либо предназначенному месту, границы которого определяет их место во Вселенной, у каждого из этих персонажей есть *свое* пространство. Только Данте и Улисс — добровольные или вынужденные изгнанники, гонимые могучей страстью, пересекают рубежи, отделяющие одну область мироздания от другой. Во-вторых, их роднит общность маршрута: и Данте, и Улисс спешат в одном направлении; разными путями они движутся к Чистилищу: Данте сквозь Ад и через пещеры, пробитые при падении телом Люцифера, Улисс — морем, мимо Испании, Гибралтара, Марокко. Хотя путешествие Данте совершается в inferнальном мире, а Улисса — в реальном географическом пространстве, — мета, к которой они спешат, одна. Это подтверждается тем, что в путешествии по Чистилищу и Раю Данте как бы перенимает эстафету погибшего Улисса. Два раза поэт напоминает об утонувшем герое, и оба упоминания полны значения.

Во вторую ночь Чистилища ему является Сирена:

Io volsi Ulisse del suo cammin vago al canto mio...³

Образ Сирены напоминает о морских подвигах и отваге Одиссея, но лживость ее, способность разделять внешность и сущность и скрывать отвратительное

¹ См.: Чистилище, IV, 15—16, 67—69, 137—138.

² Я видел там, за Гадесом, шальной Улиссов путь...
(Рай, XXVII, 82—83).

³ Улисса совратил мой сладкий зов С его пути...
(Чистилище, XIX, 22—23).

под покровом прекрасного (способность к превращениям для Данте — признак лжи: именно так казнятся лжецы в Аде) невольно намекают на мир обманов из Злых щелей, к которому Данте причислил и Улисса.

Второй раз Улисс вспоминается во время вступления поэта в зону Близнецов. Оказавшись в точке, антиподной месту гибели Улисса, Данте совершает перелет к меридиану Геркулесовых столпов и далее, в бесконечной выси, повторяет путь Улисса, пока не оказывается над местом его гибели, на меридиане Сион — Чистилище. Здесь по оси падения Люцифера, проходящей через место, где разбился корабль Улисса, он совершает взлет в Эмпирей. Таким образом, путешествие Данте как бы продолжает путешествие Улисса с момента гибели последнего. До этого момента они как бы дублируют друг друга.

Однако смысл всякого двойничества в том, чтобы на базе сходства выявить различие. Таков же его смысл и в данном случае.

Как и Данте, Улисс сочетает стремление к познанию человека («delli vizi umani e del valore») с желанием познать тайны строения мира:

...De'vostri sensi ch'e del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di rétro al sol, del mondo senza gente¹.

Данте явно импонирует эта благородная жажда познания. В «Комедии» неоднократно встречается противопоставление подлинных людей скотоподобным существам в человеческом облике (ср., например, в XIV песни «Чистилища» перечисление живущих вдоль течения Арно свиноподобных жителей Порчано, собак-арентинцев, волков-флорентийцев и лисиц-пизанцев). На реализации метафоры скотоподобия построены многие адские муки. Поэтому слова Улисса, напоминающего своим спутникам, что они люди, а не скоты, и рождены для благородного знания, а не для животного существования, исполнены для поэта глубокого значения:

Considerate la vostra semenza: fatti non foste a
viver come bruti, ma per seguir virtute e
cancoscenza².

Однако пути к познанию у Данте и Улисса различны: дантовское знание сопряжено с постоянным восхождением познающего по оси моральных ценностей, это знание, которое дается ценой нравственного усовершенствования познающего. Знание возвышает, а возвышение нравственности — просветляет ум. Жажда знания у Улисса неморальна — она не связана ни с нравственностью, ни с безнравственностью, она лежит в другой плоскости и не имеет

¹ Тот малый срок, пока еще не спят Земные чувства, их остаток
скудный Отдайте постиженью новизны, Чтоб, солнцу вслед,
увидеть мир безлюдный!

(Ад, XXVI, 114—117)

Подумайте о том, чьи вы сыны: Вы созданы не для животной
доли, Но к доблести и к знанью рождены

(Ад, XXVI, 118—120).

к этическим проблемам отношения. Даже Чистилище для него — лишь белое место на карте, а стремление к нему — путешествие, диктуемое жадой географических открытий. Данте — паломник, а Улисс — путешественник. Не случайно Данте в его инфернальном и космическом паломничестве всегда имеет Водителя — Улиссом руководит лишь его дерзость и отвага. С умом и характером искателя приключений он соединяет неукротимость Фаринаты. Эпический плут, сказочный герой-обманщик, превратившийся в поэзии Гомера в хитроумного царя Итаки, обретает в поэме Данте черты человека Возрождения, первооткрывателя и путешественника. Образ этот и привлекает Данте цельностью и силой, и отталкивает моральным индифферентизмом. Однако, вглядываясь в образ создаваемого эпохой героического авантюриста, искателя, пытливого во всех областях, кроме моральной, Данте разглядел в нем нечто более общее, чем психологию ближайшего будущего — черты, присущие научному — и шире, культурному — сознанию нового времени: разделение знания и морали, открытия и его результата, науки и личности ученого.

Было бы ошибкой видеть в намеченном нами противопоставлении Данте и Улисса лишь исторически давно уже ушедший конфликт психологии средневекового мыслителя и человека Ренессанса.

История мировой культуры неоднократно подтверждала, что мыслители, находящиеся у порога той или иной решительной эпохи, часто видят ее смысл и результат более ясно, чем следующие поколения, уже втянутые в ее водоворот. Находясь на пороге нового времени, Данте увидел одну из основных опасностей наступающей культуры. Его собственному идеалу была присуща интегрированность: энциклопедизм его знаний, которые включали практически весь арсенал науки его времени, не складывался в его сознании в сумму разрозненных сведений, а образовывал единое интегрированное здание, которое, в свою очередь, вливалось в идеал мировой империи (Ад I, 101—109) и гармоническую конструкцию космоса. В центре этого гигантского построения находился человек, мощный, как гиганты Возрождения, но интегрированный в окружающем его мире, связанный со всеми концентрическими кругами мирового здания и, следовательно, пронизанный моральным пафосом. Тенденция к вычленению отдельной личности, ее специализации, приводившая к разделению ума и совести, науки и нравственности, которую он предчувствовал в наступающей эпохе, была ему глубоко враждебна.

Конечно, было бы наивно полностью отождествлять Данте как героя «Комедии» и Данте как соавтора. Данте-персонаж — антипод Улисса, помнящий, что никто из заключенных в аду не должен вызывать сочувствия. Данте — автор «Комедии» не может отказать Улиссу в сочувствии и явно отдает ему часть своей эмоциональной личности. Мысль Данте рождается из сложной диалогической соотнесенности этих образов.

3. Дом в «Мастере и Маргарите»

Среди универсальных тем мирового фольклора большое место занимает противопоставление «дома» (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства), «антидому», «лесному дому» (чужому, дьявольскому пространству, месту временной смерти, попадание

в которое равносильно путешествию в загробный мир)¹. Связанные с этой оппозицией архаические модели сознания обнаруживают большую устойчивость и продуктивность в последующей истории культуры. В поэзии Пушкина второй половины 1820-х — 1830-х гг. тема дома становится идейным фокусом, вбирающим в себя мысли о культурной традиции, истории, гуманности и «самостоянии человека». В творчестве Гоголя она получает законченное развитие в виде противопоставления, с одной стороны, «дома» — дьявольскому «антидому» (публичный дом, канцелярия «Петербургских повестей»), а с другой, бездомья, дороги, как высшей ценности, — замкнутому эгоизму жизни в домах. Мифологический архетип сливается у Достоевского с гоголевской традицией: герой — житель подполья, комнаты-гроба, которые сами по себе — пространства смерти, — должен, «смертию смерть поправ», пройти через мертвый дом, чтобы воскреснуть и возродиться.

Традиция эта исключительно значима для Булгакова, для которого символика «дома — антидома» становится одной из организующих на всем протяжении творчества. Предметом настоящего очерка будут наблюдения над функцией этого мотива в «Мастере и Маргарите».

Первое, что мы узнаем, — это то, что единственный герой, который проходит через весь роман от первой страницы до последней и который в конце будет назван «ученик», — это «поэт Иван Николаевич Понырев, пишущий под псевдонимом Бездомный». Сходным образом вводится в текст и Иешуа: «Где ты живешь постоянно?»²

— У меня нет постоянного жилища, — застенчиво ответил арестант, — я путешествую из города в город.

— Это можно выразить короче, одним словом — бродяга, — сказал прокуратор». Отметим, что сразу после этого в тексте следует обвинение Иешуа в том, что он «собирался разрушить здание храма»³, а адресом Ивана станет: «...поэт Бездомный из сумасшедшего дома...»⁴.

Наряду с темой бездомья сразу же возникает тема ложного дома. Она реализуется в нескольких вариантах, из которых важнейший — коммунальная квартира. На слова Фоки: «Дома можно поужинать» — следует ответ: «Представляю себе твою жену, пытающуюся соорудить в кастрюльке в общей кухне дома порционные судачки а натюрель!»⁵ Понятия «дом» и «общая кухня» для Булгакова принципиально не соединимы, и соседство их создает образ фантазмагорического мира.

Квартира становится сосредоточением аномального мира. Именно в ее пространстве пересекаются проделки inferнальных сил, мистика бюрокра-

¹ См.: *Лурье Я. С.* Русские современники Возрождения. Книгописец Ефросин, дьяк Федор Курицын. Л., 1998; *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 42— 53, 97—103; о символике дома см.: *Bachelard S.* La poétique de l'espace. Paris, 1957; *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. С. 168—175.

² Вопрос переключается с непрерывно обсуждаемой героями романа проблемой прописки.

³ *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5. С. 22, 24.

⁴ Там же. С. 70.

⁵ Там же. С. 58.

тических фикций и бытовая склока. Подобно тому, как все «чертыхания» в романе обладают двойной семантикой, выступая и как эмоциональные междометия, и как предметные обозначения¹, сугубо «квартирные» разговоры, как правило, имеют двойную семантику с абсурдной или инфернальной «подкладкой» типа: «На половине покойника сидеть не разрешается!»² — за квартирно-жактовским жаргоном (не разрешается сидеть в комнатах, прежде занимаемых покойным Берлиозом) возникает кошмарный образ Коровьева, сидящего на половине покойника (образ этот поддерживается историями с похищением головы Берлиоза и отрыванием головы Бенгальского)³.

То, что квартира символизирует не место жизни, а нечто прямо противоположное, раскрывается из устойчивой связи тем квартиры и смерти. Впервые слово «квартира» встречается в романе в весьма зловещем контексте: уже предсказав смерть Берлиозу, Воланд на вопрос: «А... где же вы будете жить?» — отвечает: «В вашей квартире». Тема эта получает развитие в словах Коровьева Никанору Ивановичу: «Ведь ему безразлично, покойнику <...> ему теперь, сами согласитесь, Никанор Иванович, квартира эта ни к чему?» С целью «прописаться в трех комнатах покойного племянника» появляется в Москве дядя Берлиоза. Смерть племянника — эпизод в решении квартирной проблемы: «Телеграмма потрясла Максимилиана Андреевича. Это был момент, который упустить было бы грешно. Деловые люди знают, что такие моменты не повторяются». Смерть родственника — благоприятный момент, который не следует упускать.

«Квартирка» № 50 — место инфернальных явлений, но они начались в ней задолго до того, как там поселились Воланд со свитой: ювелиршина квартира всегда была «нехорошей». Происходившие в ней «чудеса с исчезновениями» не делают ее, однако, в романе уникальной: главное свойство антидомов в романе состоит в том, что в них не живут — из них исчезают (убегают, улетают, уходят, чтобы пропасть без следа). Иррациональность квартиры в романе раскрывается параллельным рассказом о том, что «тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов», и о том, как «один горожанин» «без всякого пятого измерения и прочих вещей, от которых ум заходит за разум», превратил трехкомнатную квартиру в четырехкомнатную, а затем ее «обменял на две отдельные квартиры в разных районах Москвы — одну в три и другую в две комнаты.

Трехкомнатную он обменял на две отдельных по две комнаты <...> а вы изволите толковать про пятое измерение»⁴.

¹ Воланд «капризен», как черт (*Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 5. С. 96); «Да он [Лиходеев] уже уехал, уехал! — закричал переводчик <...> Уж он черт знает где!» (там же); «„Вывести его вон, черти б меня взяли!“ А тот, вообразите, улыбнулся и говорит: „Черти чтоб взяли? А что ж, это можно!“» (там же. С. 185) и др.

² Там же. С. 95.

³ Ср. монолог Коровьева: «Я был свидетелем. Верите — раз! Голова — прочь! Правая нога — хрусть, пополам! Левая — хрусть, пополам!» (там же. С. 193).

⁴ Там же. С. 45, 96, 191, 192, 243.

Иррациональность противоречия между всеобщей погоней за «площадью» (попытка Поплавского обменять «квартиру на Институтской улице в Киеве» на «площадь в Москве» раскрывает и условность квартирно-бюрократического жаргона, и ирреальность самого действия — жить «на площади» то же, что и сидеть на половине мертвеца) и несовместимостью этого понятия с жизнью раскрывается воплем Бенгальского: «Отдайте мою голову! Голову отдайте! Квартиру возьмите <...> только голову отдайте!».

Булгаковская квартира имеет заведомо нежилой вид. В доме 13 (!), куда Иван вбежал в погоне за Воландом, «ждать пришлось недолго: открыла Ивану дверь какая-то девочка лет пяти и, ни о чем не справляясь у пришедшего, немедленно ушла куда-то».

В громадной, до крайности запущенной передней, слабо освещенной малюсенькой угольной лампочкой под высоким, черным от грязи потолком, на стене висел велосипед без шин, стоял громадный ларь, обитый железом, а на полке над вешалкой лежала зимняя шапка, и длинные ее уши свешивались вниз. За одной из дверей гулкий мужской голос в радиоаппарате сердито кричал что-то стихами». Именно здесь Иван наталкивается на «голую гражданку» «в адском освещении» «углей, тлеющих в колонке».

Однако признаки, отделяющие антидом от дома, нельзя свести только к неухоженности, запущенности и бездомности коммунальных квартир. «Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире», но и она чувствует, что в «особняке» жить нельзя — можно лишь умереть. В равной мере Понтий Пилат ненавидит дворец Ирода — он живет, ест и спит под колоннами балкона, не в силах, даже во время урагана, войти внутрь дворца («Я не могу ночевать в нем»). Только один раз в романе Пилат вошел внутрь дворца — «прокуратор в затененной от солнца темными шторами комнате имел свидание с каким-то человеком, лицо которого было наполовину прикрыто капюшоном». Комнаты используются не для жилья, а для свидания с начальником секретной стражи. «Скрылись внутри домика» Афраний и Низа, чтобы договориться о цене за убийство Иуды («чтобы зарезать человека при помощи женщины, нужны очень большие деньги»). В историях отравителей, убийц, предателей, появляющихся на балу у сатаны, несколько раз фигурируют стены комнат, играющие самую мрачную роль. Когда «весть о гибели Берлиоза распространилась по всему дому», Никанор Иванович получил «заявлений тридцать две штуки», «в которых содержались претензии на жилплощадь покойного». «В них заключались мольбы, угрозы, кляузы, доносы...»¹ Квартира становится синонимом чего-то темного и, прежде всего, доноса. Жажда квартиры была причиной доноса Алоизия Могарыча на мастера: «Могарыч? — спросил Азazelло у свалившегося с неба».

— Алоизий Могарыч, — ответил тот, дрожа.

— Это вы, прочитав статью Латунского о романе этого человека, написали на него жалобу с сообщением о том, что он хранит у себя нелегальную литературу? — спросил Азazelло.

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 191, 124, 52—53, 210, 295, 39—40, 303, 93.

Новоявившийся гражданин посинел и залился слезами раскаяния.

— Вы хотели переехать в его комнаты? — как можно задушевнее прогнусил Азazelло». «Квартирный вопрос» приобретает характер емкого символа. «Обыкновенные люди... В общем, напоминают прежних <...> квартирный вопрос только испортил их», — резюмирует Воланд.

Однако антидом представлен в романе не только квартирой. Судьбы героев проходят через многие «дома» — среди них главные: Дом Грибоедова, сумасшедший дом, лагерь: «бревенчатое зданье, не то оно — отдельная кухня, не то баня, не то черт его знает что», «...адское место для живого человека», где оказывается мастер в сне Маргариты. Особенно важен «Грибоедов», в котором семантика, традиционно вкладываемая в истории культуры в понятие «дом», подвергается полной травестии. Все оказывается ложным, от объявления «Обращаться к М. В. Подложной» до «непонятной надписи: „Перельгино“».

Показательно, что именно над помещениями, возведенными в степень символов, в романе вершится суд: Маргарита казнит квартиры (но спасает Латунского от свиты Воланда), Коровьев и Бегемот сжигают Дом Грибоедова.

Инфернальная природа псевдодомов переносится и на их скопление — город. В начале и конце романа нам показаны дома вечеряющего города. Воланд «остановил взор на верхних этажах, ослепительно отражающих в стеклах изломанное и навсегда уходящее от Михаила Александровича солнце».

В главе 29-й второй части: «...в окнах, повернутых на запад, в верхних этажах громад зажигалось изломанное ослепительное солнце. Глаз Воланда горел точно так же, как одно из таких окон, хотя Воланд был спиной к закату».

Сопоставление с глазом Воланда раскрывает зловещий смысл этих пылающих окон, сблизив их блеск с многократно упоминаемым в романе отсветом от горящих углей. Вообще, светящиеся окна в романе являются признаком антимира.

Противопоставление «дома живых» и «антидома псевдоживых» осуществляется у Булгакова с помощью целого набора устойчивых признаков, в частности освещения и звуковых характеристик. Так, например, из антидома слышатся звуки патефона («...в комнатах моих играл патефон», — рассказывает мастер о том, как он январской ночью в пальто с оборванными пуговицами подошел к своему подвальчику, занятому Алоизием Могарычем¹) или одинаковые во всех квартирах звуки радиопередачи. Признак дома — звуки рояля. Двойная природа квартиры № 50, в частности, обнаруживается попеременно звуками то рояля, то патефона.

Используя пространственный язык для выражения непространственных понятий, Булгаков делает дом средоточием духовности, находящей выражение в богатстве внутренней культуры, творчестве и любви. Духовность образует у Булгакова сложную иерархию: на нижней ступени находится мертвенная бездуховность, на высшей — абсолютная духовность. Первой нужна жилая площадь, а не дом, второй не нужен дом: он не нужен Иешуа, земная жизнь

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 280, 123, 212, 56, 11, 349, 145.

которого — вечная дорога. Понтий Пилат в счастливых снах видит себя бесконечно идущим по лунному лучу.

Но между этими полюсами находится широкий и неоднозначный мир жизни. На нижних этажах его мы столкнемся с дьявольской одухотворенностью, жестокими играми, которые тормозят, расшевеливают косный мир бездуховности, вносят в него иронию, издевку, расшатывают его. Эти злые забавы будят того, кого можно разбудить, и в конечном счете способствуют победе духовности более высокой, чем они сами. Таков смысл не лишнего манихейского привкуса эпиграфа из Гёте:

...так кто ж ты, наконец? — Я — часть той
силы, что вечно хочет зла и вечно совершает
благо.

Выше находится искусство. Оно имеет полностью человеческую природу и не подымается до абсолюта (мастер не заслужил света). Но оно иерархически выше физически более сильных слуг Воланда или также не лишенных творческого начала деятелей типа Афрания. Эта большая, по сравнению с ними, одухотворенность в интересующем нас аспекте проявляется пространственно. Свита Воланда, прибыв в Москву, помещается в квартире, Афраний и Пилат встречаются во дворце, мастеру — нужен дом. Поиски дома — одна из точек зрения, с которой можно описать путь мастера.

Путь мастера — странствие.

История мастера дает четкие переходы из одного пространства в другое. Она начинается выигрывшем ста тысяч и превращением музейного работника и переводчика в писателя и мастера. «Выиграв сто тысяч, загадочный гость Ивана поступил так: купил книги¹, бросил свою комнату на Мясницкой...

— Уу, проклятая дыра! — прорычал он». Мастер «нанял у застройщика <...> две комнаты в подвале маленького домика в садике.

— Ах, это был золотой век! — блестя глазами, шептал рассказчик, — совершенно отдельная квартирка, и еще передняя, и в ней раковина с водой, — почему-то особенно горделиво подчеркнул он <...> И в печке у меня вечно пылал огонь!² <...> в первой комнате — громадная комната, четырнадцать метров, — книги, книги и печка».

¹ Книги — обязательный признак дома, они подразумевают не только духовность, но и особую атмосферу интеллектуального уюта. В доме Турбиных «бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкапы с книгами, пахнущими таинственным старинным шоколадом, с Наташей Ростовою, Капитанскою дочкою». С ними связана «жизнь, о которой пишется в шоколадных книгах». Гибель дома выражается в том, что «Капитанскую дочку сожгут в печи» (*Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 1. С. 181).

² «Много лет до смерти (матери. — *Ю. Л.*) в доме № 13 по Алексеевскому спуску изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади „Саардамский Плотник“, часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей» (*Булгаков М. А.* Собр. соч. Т. 1. С. 181). Печка превращается в символический знак очага. Печь в доме — пенаты, домашнее божество. Ей противостоит адский отблеск углей в квартире, так же как свету свечей в окнах дома — электрический свет антидома.

Новое жилье мастера — «квартирка». В дом его превращает не раковина в прихожей, а интимность культурной духовности. Для Булгакова, как для Пушкина 1830-х гг., культура неотделима от интимной, сокровенной жизни. Работа над романом превращает квартиру в подвале в поэтический дом — ему противостоит Дом Грибоедова, где вне стыдливо интимной атмосферы культуры, «как ананасы в оранжереях», должны поспевать «будущий автор „Дон Кихота" или „Фауста"» и тот, кто «для начала преподнесет читающей публике „Ревизора" или, на самый худой конец, „Евгения Онегина"». Стоило мастеру отказаться от творчества — и Дом превратился в жалкий подвал: «...меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал», — и Воланд резюмирует: «Итак, человек, сочинивший историю Понтия Пилата, уходит в подвал, в намерении расположиться там у лампы и нищенствовать?» Но мастер все-таки получает дом. «Слушай беззвучие, — говорила Маргарита мастеру, и песок шуршал под ее босыми ногами, — слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни, — тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он подымается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом». Пройдя через искусства псевдодомов, «адского места для живого человека», дома скорби, очистившись полетом (полет — неизменный спутник ухода из мира квартир), мастер обретает мир милой домашности, жизни, пропитанной культурой — духовным трудом предшествующих поколений, атмосферой любви, мир, из которого изгнана жестокость. «Я знаю, что вечером к тебе придут те, кого ты любишь, кем ты интересуешься и кто тебя не встревожит. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи. Ты будешь засыпать, надевши свой засаленный и вечный колпак, ты будешь засыпать с улыбкой на губах»¹.

Рассмотренный нами — частный — аспект построения «Мастера и Маргариты» интересен, однако, тем, что позволяет поставить роман в общую перспективу творчества Булгакова. «Белую гвардию» можно представить как роман о разрушении домашнего мира. Недаром он начинается смертью матери, поэтическим описанием «родного гнезда» и одновременно зловещим предсказанием: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе <...> Мать сказала детям:

— Живите.

А им придется мучиться и умирать»².

На противоположном конце творчества Булгакова — «Театральный роман», в котором бездомный писатель (он живет в нищенской комнате, которая совсем не комната в те минуты, когда он пишет роман, а каюта на летящем корабле) воскрешает Дом Турбиных: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <...>

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 5. С. 135—136, 284, 372.

² Там же. Т. 1. С. 181.

С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля. <...> Игруют на рояле у меня на столе...»¹ А затем коробочка разрослась до размеров Учебной сцены, и герои обрели свой утраченный дом².

В нижней точке этой творческой кривой находится «Зойкина квартира». Именно здесь «квартира» обретает тот символический смысл, который нам знаком по «Мастеру и Маргарите». А сам этот роман оказывается одновременно и включенным в глубочайшую литературно-мифологическую традицию, и органическим итогом эволюции его автора.

Дом у Булгакова — внутреннее, замкнутое пространство, носитель значений безопасности, гармонии культуры, творчества. За его стенами — разрушение, хаос, смерть. Квартира — хаос, принявший вид дома и вытеснивший его из жизни. То, что дом и квартира (разумеется, особенно коммунальная) предстают как антиподы, приводит к тому, что основной бытовой признак дома — быть жилищем, жилым помещением — снимается как незначимый: остаются лишь семиотические признаки. Дом превращается в знаковый элемент культурного пространства.

Здесь обнажается важный принцип культурного мышления человека: реальное пространство становится иконическим образом семиосферы — языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения, а семиосфера, в свою очередь, преобразует реальный пространственный мир, окружающий человека, по своему образу и подобию.

4. Символика Петербурга

В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место. При этом следует выделить две основные сферы городской семиотики: город как пространство и город как имя. Второй аспект был рассмотрен в статье «Отзвуки концепции „Москва — третий Рим“ в идеологии Петра Первого»³ и в настоящей работе нами не рассматривается.

Город как замкнутое пространство может находиться в двояком отношении к окружающей его Земле: он может быть не только изоморфен государству, но олицетворять его, *БЫТЬ ИМ* в некотором идеальном смысле (так, Рим-город вместе с тем и Рим-мир), но он может быть и его антитезой. *Urbis* и *orbis tenarum* могут восприниматься как две враждебные сущности. В этом последнем случае вспоминалась Книга Бытия, где первым строителем города назван Каин: «И построил он город; и назвал город по имени сына своего...»⁴

¹ Булгаков М. А. Собр. соч. Т. 4. С. 434.

² Воскрешающая сила театра зеркально-симметрична разрушающему чудесному глобусу Воланда: «Домик, который был размером в горошину, разросся и стал как спичечная коробочка. Внезапно и беззвучно крыша этого дома взлетела вверх...» (там же. Т. 5. С. 251). Здесь реальный дом уменьшается до размера коробочки и теряет реальность, там — коробочка вырастает до размеров естественного дома и обретает реальность.

³ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // Художественный язык средневековья / Отв. ред. В. А. Карпушин. М., 1982.

⁴ Быт 4: 17.

Таким образом, Каин не только создатель первого города, но и тот, кто дал ему первое имя.

В случае, когда город относится к окружающему миру как храм, расположенный в центре города, к нему самому, то есть когда он является идеализированной моделью вселенной, он, как правило, расположен в центре Земли. Вернее, где бы он ни был расположен, ему приписывается центральное положение, он *считается* центром. Иерусалим, Рим, Москва в разных текстах выступают именно как центры некоторых миров. Идеальное воплощение *своей* земли, он может одновременно выступать как прообраз небесного града и быть для окружающих земель святыней.

Однако Город может быть расположен и эксцентрически по отношению к соотносимой с ним Земле — находиться за ее пределами. Так, Святослав перенес свою столицу в Переяславец на Дунае, Карл Великий перенес столицу из Ингельгейма в Ахен¹. Однако у них есть и ощутимый семиотический аспект. Прежде всего обостряется экзистенциальный код: существующее объявляется несуществующим, а то, что еще должно появиться, — единственным истинно сущим. Ведь и Святослав, когда заявляет, что Переяславец на Дунае находится в центре его земли, имеет в виду государство, которое еще предстоит создать, а реально существующую Киевскую землю объявляет как бы несуществующей. Кроме того, резко возрастает оценочность: существующее, имеющее признаки настоящего времени и «своего», оценивается отрицательно, а имеющее появиться в будущем и «чужое» получают высокую аксиологическую характеристику. Одновременно можно отметить, что «концентрические» структуры тяготеют к замкнутости, выделению из окружения, которое оценивается как враждебное, а эксцентрические — к разомкнутости, открытости и культурным контактам.

Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца — это «вечный город», *Roma aeterna*.

Эксцентрический город расположен «на краю» культурного пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза земля/небо, а оппозиция естественное/искусственное. Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка — с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии. Как правило, это — потоп, погружение на дно моря. Так, в предсказании Мефодия Патарского подобная участь ждет Константинополь (который устойчиво выполняет роль «вечного Рима»):

¹ Сопоставление этого с перенесением столицы в Петербург см.: [Вакербарт А.-И.-Л.] Сравнение Петра Великого с Карлом Великим / Пер. с нем. Яков Лизогуб. СПб., 1809. С. 70; ср.: Шмурло Е. Ф. Петр Великий в русской литературе. СПб., 1889. С. 41.

«...и разгнѣается на ню Господь Богъ яростию великою и послеть архангела своею Михаила и подръжеть серпомъ градъ той, ударить скиптромъ, обернуть его яко жерновъ камень, и тако погрузить его и съ людьми во глубину морскую и погибнетъ градъ той; останеть же ся на торгу столпъ един <...> Приходяще же въ корабляхъ коробленицы купцы, и ко столпу тому будутъ корабли свои привязывати и учнуть плакати, сице глаголюще: „О превеликий и гордый Царьградъ! колико лѣта к тебѣ приходимъ, куплю дѣюще, и обогатихомся, а нынѣ тебя и вся твоя драгия зданія во единѣ часъ пучина морская покры и безъ вѣсти сотвори"»¹.

Этот вариант эсхатологической легенды устойчиво вошел в мифологию Петербурга: не только сюжет потопа, поддерживаемый периодическими наводнениями и породивший многочисленную литературу, но и деталь — вершина Александровской колонны или ангел Петропавловской крепости, торчащий над волнами и служащий причалом кораблей, — заставляют предполагать прямую переориентацию Константинополь — Петербург. В. А. Соллогуб вспоминал: «Лермонтов <...> любил чертить пером и даже кистью вид разъяренного моря, из-за которого поднималась оконечность Александровской колонны с венчающим ее ангелом. В таком изображении отзывалась его безотрадная, жаждавшая горя фантазия»².

Ср. стихотворение М. Дмитриева «Подводный город», новеллу «Насмешка мертвеца» из «Русских ночей» В. Ф. Одоевского и многое другое.

Заложенная в идее обреченного города вечная борьба стихии и культуры реализуется в петербургском мифе как антитеза воды и камня. Причем это камень — не «природный», «дикий» (необработанный), не скалы, искони стоящие на своих местах, а принесенный, обточенный и «очеловеченный», окультуренный. Петербургский камень — артефакт, а не феномен природы.

¹ Памятники отреченной русской литературы: [В 2 т.] / Собр. и изд. Николаем Тихонравовым. СПб., 1863. Т. 2. С. 262. Ср.: «потоплен бысть божиим гневом водами речными Едес, град великий» (*Попов А.* Обзор хронографов русской редакции. М., 1869. С. 62; там же «о потоплении града Лакрися»). Ср.: *Перетц В.* Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах // Сб. историко-филологического общества при Харьковском университете. 1895.

² *Соллогуб В. А.* Воспоминания / Ред., предисл. и примеч. С. П. Шестерикова. М.; Л., 1931. С. 183—184. Исследователь живописи Лермонтова Н. Пахомов определил эти рисунки, к сожалению утраченные, как «виды наводнения в Петербурге» (Живописное наследство Лермонтова. Исследование Н. Пахомова // Лит. наследство. М., 1942. Т. 45/46. Ч. 2. С. 211—212). Конечно, речь должна идти об эсхатологических картинах гибели города, а не о видах наводнения. Ср. в стихотворении М. Дмитриева «Подводный город» — старый рыбак говорит мальчику:

— Видишь шпиль? — Как нас в погоду
Закачало, с год тому;
Помнишь ты, как нашу лодку
Привязали мы к нему?..
Тут был город, всем привольный
И над всеми господин;
Нынче шпиль от колокольни
Виден из моря один! (*Дмитриев М. А.* Стихотворения. М., 1865. Ч. 1. С. 176).

Поэтому камень, скала, утес в петербургском мифе наделяются не привычными признаками неподвижности, устойчивости, способности противостоять напору ветров и воды, а противоестественным признаком перемещаемости:

Гора содвинулась, а место пременя И видя своего
стояния кончину, Прешла Бальтийскую пучину И пала
под ноги Петрова здесь коня¹.

Однако мотив движущегося неподвижного — лишь часть общей картины перверсного света, в котором камень плывет по воде. Причем внимание обращено именно на метаморфозу, момент превращения «нормального» мира в «перевернутый» («видя своего стояния кончину»).

Естественная семантика камня, скалы такова, какую, например, находим в стихотворении Тютчева «Море и утес»:

Но спокойный и надменный, Дурью волн
не обуян, Неподвижный, неизменный,
Мирозданию современный Ты стоишь, наш
великан!²

В символике этого стихотворения утес — Россия, что для Тютчева скорее антоним, а не синоним Петербурга.

Ср. типично «петербургский» оксюморон окаменелого болота:

Стихиям всем на перебор; И силой творческой,
в мгновенье, Болотный кряж окаменел, Воздвигся
град...³

Петербургский камень — камень на воде, на болоте, камень без опоры, не «мирозданию современный», а положенный человеком. В «петербургской картине» вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью. Вода его разрушает. В «Русских ночах» Одоевского (картина гибели Петербурга): «Вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула

¹ *Сумароков А. П.* Избр. произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л., 1957. С. ПО. Ср. автопародию:

Сия гора не хлеб — из камня, не из теста, И трудно сдвинуться со своего ей места, Однако сдвинулась, а место пременя, Упала ко хвосту здесь медного коня. (Там же. С. 111.)

В основе надписи — мотив противоестественного движения: неподвижное (гора) наделяется признаками движения («содвинулась», «место пременя», «прешла», «пала»).

² *Тютчев Ф. И.* Лирика. Т. 1. С. 103. (Курсив мой. — Ю. Л.)

³ *Романовский.* Петербург с адмиралтейской башни. (К***) // Современник: Литературный журнал А. С. Пушкина, изданный по смерти его. 1837. Т. 5. С. 292.

в них, наполнила зал <...> Вдруг с треском рухнулись стены, раздался потолок, — и гроб, и все бывшее в зале волны вынесли в необозримое море...»¹

Ситуация «перевернутого мира», вписывающая такую модель города в исключительно широкое течение европейской культуры XVI — начала XVIII в., в конечном итоге соотношенное с традицией барокко², в принципе заключала в себе возможность противоположных оценок со стороны аудитории. Это продемонстрировал Сумароков, дав параллельно героическую и пародийную версии надписи. «Перевернутый мир» в традиции барокко, смыкающейся с традицией фольклорно-карнавальной (ср. глубокие идеи М. М. Бахтина, получающие, однако, в работах его эпигонов неоправданно-расширительное толкование), воспринимается как утопия, «страна Кокань»³ или «превратный свет» в известном хоре Сумарокова. Однако он же мог принимать зловещие очертания мира Брейгеля и Босха.

Одновременно происходит отождествление Петербурга с Римом⁴. К началу XIX в. эта идея получает общее распространение. Ср.: «...нельзя не удивляться величию и могуществу сего нового Рима!..»⁵ Соединение в образе Петербурга двух архетипов: «вечного Рима» и «невечного, обреченного Рима» (Константинополя) создавало характерную для культурного осмысления Петербурга двойную перспективу: вечность и обреченность одновременно.

Вписанность Петербурга, по исходной семиотической заданности, в эту двойную ситуацию позволяла одновременно трактовать его и как «парадиз», утопию идеального города будущего, воплощение Разума, и как зловещий маскарад Антихриста. В обоих случаях имела место предельная идеализация, но с противоположными знаками. Возможность двойного прочтения «петербургского мифа» выразительно иллюстрируется одним примером: в традиции барочной символики змея под копытом фальконетовского всадника — тривиальная аллегория зависти, вражды, препятствий, чинимых Петру внешними врагами и внутренними противниками реформы. Однако в контексте хорошо знакомых русской аудитории пророчеств Мефодия Патарского образ этот получал иное — зловещее — прочтение. «Днесь уже погибель наша приближается <...> якоже рече патриархъ Иаковъ: „Видѣль, рече, змию лежащу при пути и хапающу коня за пята, и сяде на заднюю ногу и ждахъ избавления

¹ *Одоевский В. Ф.* Русские ночи / Изд. подгот. Б. Ф. Егоров, Е. А. Маймин, М. И. Медова. Л., 1975. С. 51—52.

² См.: *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e.* Colloque international. Tours, 17—19 novembre 1977 / *Études réunies et présentées par Jean Lafond et Redondo.* Paris, 1979.

³ *Delpesch F.* La mort des Pays de Cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique. Paris, 1976; *Delpesch F.* Aspects des Pays de Cocagne // *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e.* Colloque international. Tours, 17—19 novembre 1977. Paris. 1979. P. 35—48.

⁴ См.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого.

⁵ Путешествие от Петербурга до Белоозерска Павла Львова // *Северный вестник* 1804. Ч. IV. № 11. С. 187.

отъ Бога". Т<от>. Конь есть весь миръ, а пята послѣдние дни, а змия есть антихристь <...> онъ же начнетъ хапати, рекше блазнити злыми своими дѣлы, знаменья и чудеса учить мечты своими творити предъ всми: горамаъ повелить на мѣсто преходите».

Ср.: «Гора содвинулась, а место премея...»¹. В таком контексте конь, всадник и змей уже не противостоят друг другу, а вместе составляют детали знаменья конца света, змей же из второстепенного символа становится главным персонажем группы. Не случайно в порожденной фальконетовским памятником культурной традиции змею будет отведена, вероятно, не предвиденная скульптором роль.

Идеальный искусственный город, создаваемый как реализация рационалистической утопии, должен был быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторически сложившихся структур. Это подразумевало строительство города на новом месте и, соответственно, разрушение всего «старого», если оно здесь находилось. Так, например, идея создания при Екатерине II идеального города на месте исторической Твери возникла после того, как пожар 1763 г. фактически уничтожил город. С точки зрения задуманной утопии, такой пожар мог рассматриваться как счастливое обстоятельство. Однако наличие истории является непременным условием работающей семиотической системы. В этом отношении город, созданный «вдруг», мановением руки демиурга, не имеющий истории и подчиненный единому плану, в принципе не реализуем.

Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. Именно принципиальный семиотический полиглотизм любого делает его полем разнообразных и в других условиях невозможных семиотических коллизий. Реализуя стыковку различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов, город осуществляет разнообразные гибридизации, перекодировки, семиотические переводы, которые превращают его в мощный генератор новой информации. Источником таких семиотических коллизий является не только синхронное соположение разнородных семиотических образований, но и диахрония: архитектурные сооружения, городские обряды и церемонии, самый план города, наименования улиц и тысячи других реликтов прошедших эпох выступают как кодовые программы, постоянно заново генерирующие тексты исторического прошлого. Город — механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, — механизм, противостоящий времени².

¹ Памятники отреченной русской литературы. Т. 2. С. 263.

² С этой точки зрения культура и техника противоположны: в культуре работает вся ее толща, в технике — только последний временной срез. Не случайно технизация города, столь бурно протекающая в XX в., неизбежно приводит к разрушению города как *исторического* организма.

Рационалистический город-утопия¹ был лишен этих семиотических резервов. Последствия этого обескуражили бы, вероятно, рационалиста-просветителя XVIII в. Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной.

Петербург в этом отношении исключительно типичен: история Петербурга неотделима от петербургской мифологии, причем слово «мифология» звучит в данном случае отнюдь не как метафора. Еще задолго до того, как русская литература XIX в. — от Пушкина и Гоголя до Достоевского — сделала петербургскую мифологию фактом национальной культуры, реальная история Петербурга была пронизана мифологическими элементами. Если не отождествлять историю города с официально-ведомственной историей, получающей отражение в бюрократической переписке, а воспринимать ее в связи с жизнью массы населения, то сразу же бросается в глаза огромная роль слухов, устных рассказов о необычайных происшествиях, специфическом городском фольклоре, играющем исключительную роль в жизни «северной Пальмиры» с самого момента ее основания. Первым собирателем этого фольклора была Тайная канцелярия. Пушкин, видимо, собирался свой дневник 1833—1835 гг. сделать своеобразным архивом городских слухов; собирателем «страшных историй» был Дельвиг, а Добролюбов в рукописной газете студенческих лет «Слухи» теоретически обосновал роль устной стихии в народной жизни.

Особенность «петербургской мифологии», в частности, заключается в том, что ощущение петербургской специфики входит в ее самосознание, то есть что она подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть «взгляд из Европы» или «взгляд из России» (= «взгляд из Москвы»). Однако постоянным остается то, что культура конструирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя. Одновременно формируется и противоположная точка зрения: «из Петербурга» на Европу или на Россию (= Москву). Соответственно Петербург будет восприниматься как «Азия в Европе» или «Европа в России». Обе трактовки сходятся в утверждении неорганичности, искусственности петербургской культуры.

Важно отметить, что сознание «искусственности» является чертой *самооценки* петербургской культуры и лишь потом переходит за ее пределы, становясь достоянием чуждых ей концепций. С этим связаны такие черты, постоянно подчеркиваемые в петербургской «картине мира», как призрачность и театральность. Казалось бы, средневековая традиция видений и пророчеств должна была бы быть более органичной традиционно-русской Москве, чем «рационалистическому» и «европейскому» Петербургу. Между тем именно в петербургской атмосфере она, *mutatis mutandis*, получает наиболее осязаемое продолжение. Идея призрачности очень ясно выражена в соответственно стилизованной легенде об основании Петербурга, которую В. Ф. Одоевский вложил в уста старого финна: «И стали строить город, но что положат

¹ О Петербурге как утопическом опыте создания России будущего см.: *Greyer D. Peter und St. Petersburg // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Wiesbaden, 1962. Bd X. Hft 2. S. 181—200.*

камень, то всосет болото; много уже камней навалили, скалу на скалу, бревно на бревно, но болото все в себя принимает и наверху земли одна топь остается. Между тем царь состроил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. „Ничего вы не умеете делать“, — сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать на воздухе. Так выстроил он целый город и опустил его на землю»¹.

Приведенный рассказ, конечно, характеризует не финский фольклор, а концепцию Петербурга в том кругу близких к Пушкину петербургских литераторов 1830-х гг., к которым принадлежал и Одоевский. Город, скованный на воздухе и не имеющий под собой фундамента, — такая позиция заставляла рассматривать Петербург как призрачное, фантазмагорическое пространство. Изучение материала показывает, что в устной литературе петербургского салона — жанре, расцветшем в первой трети XIX в. и, бесспорно, сыгравшем большую историко-литературную роль, но до сих пор не только не изученном, но даже не учтенном, — особое место занимало рассказывание страшных и фантастических историй с неизменным «петербургским колоритом». Корни этого жанра уходят в XVIII в. Так, например, рассказ великого князя Павла Петровича 10 июня 1782 г. в Брюсселе, записанный баронессой Оберкирх², принадлежит, бесспорно, к этому жанру. Здесь и такой обязательный признак жанра, как вера в подлинность события, и появление призрака Петра I, и трагические предсказания, и, наконец, Медный всадник как характерная примета петербургского пространства (собственно памятник еще не установлен, но тень Петра приводит будущего императора Павла I на Сенатскую площадь и исчезает, обещая встречу на этом месте).

К типичным рассказам этого жанра следует отнести рассказ Е. Г. Левашевой о загробном визите Дельвига. Екатерина Гавриловна Левашева — кузина декабриста Якушкина, приятельница Пушкина, М. Орлова, покровительница ссыльного Герцена. В ее доме на Новой Басманной жил Чаадаев. Особенно тесные приятельские отношения у нее были с Дельвигом, племянник которого впоследствии женился на ее дочери Эмилии. Екатерина Гавриловна Левашева рассказывала, что у ее мужа Н. В. Левашева был уговор с Дельвигом, о котором Левашев рассказывал так: «...он [Дельвиг] любил говорить о загробной жизни; о связи ее с здешнею; об обещаниях, данных при жизни и исполняемых по смерти, и однажды в видах уяснить себе этот предмет, поверить все рассказы, которые когда-либо читал и слышал, он взял с меня обещание, обещаясь сам взаимно, явиться после смерти тому, кто останется после другого в живых.

Уверяю вас, что при обещании этом не было ни клятв, ни подписок кровью, никакой торжественности, ничего <...> Это был простой, обыкновенный разговор, *causerie de salon*...»³

¹ *Одоевский В. Ф.* Соч.: В 2 т. / Сост. и коммент. В. И. Сахарова. М., 1981. Т. 2. С. 146.

² *Oberkirch H. L.* Mémoires. Paris, 1853. Vol. 1. P. 357.

³ [*Селиванов И. В.*] Воспоминания прошедшего. Были, рассказы, портреты, очерки и прочее автора провинциальных воспоминаний. М., 1868. Вып. 2. С. 19— 20.

Разговор был забыт, лет через семь Дельви́г скончался, и, по рассказам Левашева, ровно через год после смерти, в 12 часов ночи, он молча явился в его кабинет, сел в кресло и потом, все так же не произнося ни слова, удалился.

Рассказ этот нас интересует как факт петербургского «салонного фольклора», видимо, неслучайно связанного с фигурой Дельви́га. Дельви́г культивировал устный страшный «петербургский» рассказ. Показательно, что «Уединенный домик на Васильевском» Пушкина — Титова определенными нитями связан с атмосферой кружка Дельви́га. Титов свидетельствовал, что опубликован он был в «Северных цветах» по настоятельному желанию Дельви́га¹.

«Петербургская мифология» Гоголя и Достоевского опиралась на традицию устной петербургской литературы, канонизировала ее и, наравне с устной же традицией анекдота, вводила в мир высокой словесности.

Вся масса текстов «устной литературы» 1820—1830-х гг. заставляет воспринимать Петербург как пространство, в котором таинственное и фантастическое является закономерным. Петербургский рассказ родственен святочному, но временная фантастика в нем заменяется пространственной.

Другая особенность петербургской пространственности — ее театральность. Уже природа петербургской архитектуры — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации. Это бросается в глаза и иностранцу, и москвичу. Но последний считает это признаком «европеизма», между тем как европеец, привыкший к соседству романского стиля и барокко, готики и классицизма, к архитектурному смешению, с изумлением наблюдает своеобразную, но и странную для него красоту огромных ансамблей. Об этом писал маркиз Кюстин: «Je m'étonne à chaque pas de voir la confusion qu'on cessé de faire ici de deux arts aussi différents que l'architecture et la décoration. Pierre-la-Grand et ses successeurs ont pris leur capitale pour un théâtre»².

¹ См.: [Титов В. П. Письмо А. В. Головину от 29 августа 1879 г.] Барон А. И. Дельви́г // Мои воспоминания: [В 4 т.] М., 1912. С. 158. Смерть Дельви́га породила целый цикл таинственных рассказов. Мать и сестры его рассказывали, что в день его смерти в поместье, находившемся в Тульской губернии, за много сотен верст от Петербурга, поп ошибкой провозгласил «не за здравие, а за упокой души барона Антона». Сообщая это, племянник Дельви́га, человек крайне рационалистический, замечает: «Я не упомянул бы об этой легко объясняемой ошибке, если бы в жизни Дельви́га не происходило постоянно многого, кажущегося чудным» (Полвека русской жизни: Воспоминания А. И. Дельви́га 1820—1870: В 2 т. / Ред. С. Я. Штрайха. М.; Л., 1930. Т. 1. С. 169). Таинственные рассказы культивировались и у поэта Козлова, и в других литературных салонах 1830-х гг. А. П. Керн перепутала, в каком альманахе была опубликована повесть, но что издателем был Дельви́г, запомнила крепко. Дельви́г же после публикации рекомендовал Титова Жуковскому как начинающего литератора.

² Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр (фр.) (La Russie en 1839 par Le Marquis de Custine: I—IV. Seconde éd., Revue, corrigé et augmentée. Paris, 1843. Т. 1. P. 262).

Театральность петербургского пространства сказывалась в отчетливом разделении его на «сценическую» и «закулисную» части, постоянное сознание присутствия зрителя и, что особенно важно, — замены существования «как бы существованием»: зритель постоянно присутствует, но для участников сценического действия «как бы существует» (замечать его присутствие — означает нарушать правила игры). Также все закулисное пространство не существует, с точки зрения сценического. С точки зрения сценического пространства, реально лишь сценическое бытие, с точки зрения закулисного — оно игра и условность.

Чувство зрителя — наблюдателя, которого не следует замечать, — сопровождает все ритуальные церемонии, заполняющие распорядок «военной столицы». Солдат как актер — постоянно на виду, но между тем отделен от тех, кто наблюдает парад, развод и любую другую церемонию, стеной, прозрачной лишь в одну сторону: его видят и он существует для наблюдателей, но они для него невидимы и не существуют. Император не составляет исключения. Маркиз Кюстин писал: «Nous devons être présentés à l'Empereur et à l'Impératrice.

On voit que l'Empereur ne peut oublier un seul instant ce qu'il est, ni la constante attention qu'il excite; il *pose* incessamment, d'où il résulte qu'il n'est jamais naturel, même lorsqu'il est sincère; son visage a trois expressions dont pas une n'est la bonté toute simple.

La plus habituelle me paraît toujours la sévérité. Une autre expression, quoique plus rare, convient peut-être mieux encore à cette belle figure, c'est la solennité; une troisième, c'est la politesse <...> on dirait d'un masque qu'on met et qu'on dépose à volonté <...> Je veux donc dire que l'Empereur est toujours dans son rôle, et qu'il le remplit en grand acteur <...> l'absence de liberté, se peint jusque sur la face de son souverain: il a plusieurs masques, il n'a pas un visage. Cher-cher-vous l'homme? vous trouvez toujours l'Empereur»¹.

Потребность в зрительном зале представляет семиотическую параллель тому, что в географическом отношении дает эксцентрическое пространственное положение. Петербург не имеет точки зрения на себя — он вынужден постоянно конструировать зрителя. В этом смысле и западники, и славянофилы в равной мере — создание петербургской культуры. Характерно, что в России возможен западник, никогда на Западе не бывавший, не знающий языков и даже не интересующийся реальным Западом. Тургенев,

¹ Мы были представлены императору и императрице. Заметно, что император ни на мгновение не может забыть ни того, кто он, ни постоянно привлекаемого им внимания. Он *непрерывно позирует*. Из этого вытекает, что он никогда не бывает естественным, даже, когда он искренен. Лицо его имеет три выражения, из которых ни одно не являет просто доброты. Наиболее привычно для него выражение суровости. Другое — более редкое, но, возможно, лучше подходящее к его красивому лицу — выражение торжественности, третье — вежливость <...> Можно говорить о масках, которые он одевает и снимает по своему желанию <...> Я сказал бы, что император всегда при исполнении своей роли, и что он исполняет ее как великий артист <...> отсутствие свободы отражается на всем, вплоть до лица самодержца: он имеет много масок, но не имеет лица. Вы ищете человека? Перед вами всегда император (*фр.*) (Ibid. P. 351—353.)

бродя с Белинским по Парижу, был поражен равнодушием последнего к окружающей его французской жизни: «Помню, в Париже он в первый раз увидел площадь Согласия и тотчас спросил меня: „Не правда ли? ведь это одна из красивейших площадей в мире?“ — И на мой утвердительный ответ воскликнул: „Ну, и отлично; так уж я и буду знать, — и в сторону, и баста!“ — и заговорил о Гоголе. Я ему заметил, что на этой самой площади во время революции стояла гильотина и что тут отрубили голову Людовику XVI; он посмотрел вокруг, сказал: а! — и вспомнил сцену Остаповой казни в „Тарасе Бульбе“»¹. Запад для «западника» — лишь идеальная точка зрения, а не культурно-географическая реальность. Но эта реконструируемая «точка зрения» обладала некоторой высшей реальностью по отношению к наблюдаемой с ее позиции действительной жизни. Салтыков-Щедрин, вспоминая, что в 1840-е гг. он, «воспитанный на статьях Белинского, естественно, примкнул к западникам», писал: «В России — впрочем, не столько в России, сколько специально в Петербурге — мы существовали лишь фактически или, как в то время говорилось, имели „образ жизни“ <...> Но духовно мы жили во Франции»². Формула «духовно жили во Франции» не исключала, а подразумевала, что столкновение с реальной жизнью Запада часто оборачивалось трагедией и превращало «западника» в критика Запада. Напротив того, славянофилы, учившиеся за границей, слушавшие лекции Шеллинга и Гегеля, — как братья Киреевские или как Ю. Самарин, который до семи лет вообще не знал русского языка, нанимавшие специально университетских профессоров, чтобы научиться говорить по-русски, столь же условно конструировали себе Русь как необходимую точку зрения на реальный мир послепетровской европеизированной цивилизации.

Постоянное колебание между реальностью зрителя и реальностью сцены, причем каждая из этих реальностей, с точки зрения другой, представляется иллюзорной, и порождает петербургский эффект театральности. Вторую сторону его представляет отношение: сценическое пространство/ пространство закулисное. Пространственная антитеза: Невский проспект (и вся парадная «дворцовая» часть Петербурга) и Коломна, Васильевский остров, окраины — литературно интерпретировалась как взаимное отношение несуществования. Каждая из двух петербургских «сцен» имела свой миф, реализующийся в рассказах, анекдотах и привязанный к определенным «урочищам». Был Петербург Петра Великого, выполняющего роль покровительствующего божества «своего» Петербурга или же как *deus implicitus* незримо присутствующего в своем творении, и Петербург чиновника, бедняка, «человека вне гражданства столицы» (Гоголь). У каждого из этих персонажей были «свои» улицы, районы, свои пространства. Естественным следствием можно считать возникновение сюжетов, в которых два эти персонажа, благодаря необычайным обстоятельствам, каким-либо образом сталкивались. Приведем один рассказ. Суть его связана с тем, что писа-

¹ *Тургенев И. С.* Встреча моя с В. Г. Белинским. (Письма к А. Н. Островскому). С. 250—251.

² *Салтыков-Щедрин М. Е.* Полн. собр. соч.: [В 20 т.] Л., 1936. Т. 14. С. 161.

тельница Е. П. Лачинова (под псевдонимом Е. Хамар-Дабанов) опубликовала сатирический роман «Проделки на Кавказе» (1844). Публикация вызвала шум. А. В. Никитенко 22 июня 1844 г. записал в дневнике: «Военный министр прочел книгу и ужаснулся. Он указал на нее Дубельту и сказал:

- Книга эта тем вреднее, что в ней что строчка, то правда»¹. Цензуравший книгу Н. И. Крылов подвергся преследованиям. Об этом эпизоде сам Крылов позже рассказал Н. И. Пирогову следующее. При этом для понимания рассказа Крылова надо иметь в виду упорно державшиеся слухи о том, что в III отделении в кабинете шефа жандармов имеется кресло, которое опускает сидящего до половины в люк, после чего скрытые палачи, не видя, над кем они учиняют экзекуцию, секут его. Разговоры о таком «келейном» наказании, циркулировавшие еще в XVII в. в связи с Шешковским, возобновились в царствование Николая I и, видимо, со слов Растопчиной, даже проникли в «русские» романы А. Дюма. Пирогов рассказывает: «Крылов был цензором, и пришлось им в этот год лицензировать какой-то роман, наделавший много шума. Роман был запрещен главным управлением цензуры, а Крылов вызван к петербургскому шефу жандармов Орлову <...> Крылов приезжает в Петербург, разумеется, в самом мрачном настроении духа и является прежде всего к Дубельту, а затем, вместе с Дубельтом, отправляются к Орлову. Время было сырое, холодное, мрачное.

Проезжая по Исаакиевской площади, мимо монумента Петра Великого, Дубельт, закутанный в шинель и прижавшись к углу коляски, как будто про себя, — так рассказывал Крылов — говорит: „Вот бы кого надо было высечь, это Петра Великого, за его глупую выходку: Петербург построить на болоте“.

Крылов слушает и думает про себя: „понимаю, понимаю, любезный, не надуеть нашего брата, ничего не отвечу“.

И еще не раз пробовал Дубельт по дороге возобновить разговор, но Крылов оставался нем, яко рыба. — Проезжают, наконец, к Орлову. Прием очень любезный.

Дубельт оставляет Крылова с Орловым.

— Извините г. Крылов, — говорит шеф жандармов, — что мы вас побеспокоили почти понапрасну. Садитесь, сделайте одолжение, поговорим.

— А я, — повествовал нам Крылов, — стою ни жив ни мертв и думаю себе, что тут делать: не сесть — нельзя, коли приглашает, а сядь у шефа жандармов, так, пожалуй, еще и высечен будешь. Наконец, делать нечего. Орлов снова приглашает и указывает на стоящее возле него кресло. Вот я, — рассказывал Крылов, — потихоньку и осторожно сажусь себе на самый краешек кресла. Вся душа ушла в пятки. Вот, вот, так и жду, что у меня под сиденьем подушка опустится и — известно что... И Орлов,

¹ *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. И. Я. Айзенштока. М., 1955. Т. 1. С. 283.

верно, заметил, слегка улыбается и уверяет, что я могу быть совершенно спокоен...»¹

Рассказ Крылова интересен во многих отношениях. Прежде всего, будучи сообщением участника подлинного события, он уже отчетливо композиционно организован и находится на полпути к превращению в городской анекдот. *Point* рассказа состоит в том, что в нем как равные встречаются Петр I и чиновник, причем третьему отделению предстоит выбрать, кого же из них следует высечь (формула Дубельта: «Вот бы кого надо было высечь» — свидетельствует о том, что он находится в моменте выбора), причем выбор склоняется явно не в пользу «державного основателя». Существенно, что вопрос обсуждается в традиционном для данных размышлений петербургском *locus'e* — на Сенатской площади. Вместе с тем ритуальное сечение статуи — не просто форма осуждения Петра, но и типичное языческое магическое воздействие на «неправильно» ведущее себя божество. В этом отношении петербургские анекдоты о кощунственных выходках против памятника Петру I (таков известный анекдот о графине Толстой, которая после наводнения 1824 г. специально ездила на Сенатскую площадь показывать язык императору²), как всякое кощунство, есть форма богопочитания.

¹ Пирогов Н. И. Соч.: [В 2 т.] СПб., 1887. Т. 1. С. 496, 497. Последние слова явно перекликаются со стихами «Сна Попова» А. К. Толстого:

...Ехидно попросил
Попова он, чтобы *тот был спокоен,*
С улыбкой указал ему на стул...

(Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е. И. Прохорова. Л., 1984. Т. 1. С. 364; курсив мой. — Ю. Л.). Это одно из свидетельств связи рассказа Крылова с городскими толками. Существенна и смысловая игра, придающая рассказу, бесспорно, характер художественной законченности. Начиная с Феофана Прокоповича в апологетической литературе устойчиво держался образ: Петр I — скульптор, *высекающий* из дикого камня прекрасную статую — Россию. Так, в придворной проповеди елизаветинских времен говорилось, что Петр Россию <<...> своима рукама коль въ красные статуи передълалъ» (Шмурло Е. Ф. Петр Великий в русской литературе. СПб., 1889. С. 13). Карамзин набросок похвального слова Петру начал с образа Фидия, высекающего Юпитера из «безобразного куска мрамора» (см.: Неизданные сочинения и переписка Николая Михайловича Карамзина. СПб., 1862. Т. 1. С. 201). В рассказе Крылова функция «высечь Россию» передается Третьему отделению, которое выступает, таким образом, преемником Петра и обращает на него самого свою творческую энергию.

Разговоры о «секуции» составляли обязательный второй полюс петербургского фольклора. Эсхатологические ожидания и мифология Медного всадника органически дополнялись «анекдотами» о безвинно высеченном чиновнике. Постоянной поговоркой С. В. Салтыкова — чудака, богача, рассказы которого любил Пушкин, было обращение к жене: «...видел сегодня le grand bourgeois (царя. — Ю. Л.) <...> уверяю тебя, ma chère, он *может* выпороть тебя розгами, если *захочет*; повторяю: он *может*» (Труды Государственного Румянцевского музея. 1923. Вып. 1: Дневник А. С. Пушкина. 1833—1835 гг. / Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского С. 143). К этому же следует отнести сплетню о сечении Пушкина в части. Тема «секуции» у Гоголя выростала из городского анекдота.

² См.: *Вяземский П. С* тарая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л., 1929. С. 103. С городскими анекдотами этого рода, видимо, связан неясный замысел пушкинского стихотворения «Брови царь нахмуря...», дающий все основные мотивы этого сюжета.

«Петербургская мифология» развивалась на фоне других, более глубоких пластов городской семиотики. Петербург был задуман как морской порт России, русский Амстердам (устойчивой была и параллель с Венецией). Но одновременно он должен был быть и «военной столицей», и резиденцией — государственным центром страны, — и даже, как убеждает анализ, и Новым Римом с вытекающими отсюда имперскими претензиями¹. Однако все эти пласты практических и символических функций противоречили друг другу и часто были несовместимы. Основание города, который бы функционально заменил разрушенный Иваном IV Новгород и восстановил бы и традиционный для Руси культурный баланс между двумя историческими центрами, и столь же традиционные связи с Западной Европой, было необходимо. Такой город должен был бы быть и экономическим центром, и местом встречи различных культурных языков. Семиотический полиглотизм — закон для города этого типа. Между тем идеал «военной столицы» требовал одноплановости, строгой выдержанности в единой системе семиотики. Всякое выпадение из нее, с этой точки зрения, могло выглядеть лишь как опасное нарушение порядка. Следует отметить, что первый тип всегда тяготеет к «неправильности» и противоречивости художественного текста, второй — к нормативной «правильности» метаязыка. Не случайно философский идеал Города, который был одним из кодов Петербурга XVIII в., прекрасно увязывался с «военным» или «табельным» (чиновным) Петербургом и не совмещался с Петербургом культурным, литературным и торговым.

Борьба между Петербургом — художественным текстом и Петербургом — метаязыком наполняет всю семиотическую историю города. Идеальная модель боролась за реальное воплощение. Не случайно Кюстину Петербург показался военным лагерем, в котором дворцы заменили собой палатки. Однако эта тенденция встречала упорное и успешное противодействие: жизнь наполняла город и дворянскими особняками, в которых шла самостоятельная «приватная» культурная жизнь, и разночинной интеллигенцией с ее самобытной, уходившей корнями в духовную среду, культурной традицией. Перенесение резиденции в Петербург, совершенно не обязательное для роли русского Амстердама, еще более усложнило противоречия. Как столица, символический центр России, Новый Рим, Петербург должен был быть эмблемой страны, ее выражением, но как резиденция, которой приданы черты анти-Москвы, он мог быть только антитезой России. Сложное переплетение «своего» и «чужого» в семиотике Петербурга наложило отпечаток на самооценку всей культуры этого периода. «Каким черным волшебством сделались мы чужие между своими!» — писал Грибоедов, высказывая один из основных вопросов эпохи².

По мере исторического развития Петербург все более удалялся от задуманного идеала рационалистической столицы «регулярного государства», города, организуемого уставами и не имеющего истории. Он обрастал историей, приобретал сложную топокультурную структуру, поддерживаемую

¹ См.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. С. 239—240.

² *Грибоедов А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. СПб., 1889. Т. 1. С. 251.

многословностью и многонациональностью его населения. Исключительно быстро усложнялась жизнь города. Пестрота Петербурга уже пугала Павла. Город переставал быть островом в империи, и Павел решил сделать остров в Петербурге. Аналогичным образом Мария Федоровна стремилась перенести в Павловск кусочек уютного Монбельяра. К 1830 г. Петербург сделался городом культурно-семиотических контрастов, и это послужило почвой для исключительно интенсивной интеллектуальной жизни. По количеству текстов, кодов, связей, ассоциаций, по объему культурной памяти, накопленной за исторически ничтожный срок своего существования, "Петербург по праву может считаться уникальным объектом, в котором семиотические модели были воплощены в архитектурной и географической реальности.

Некоторые итоги

Погруженный в культурное пространство человек неизбежно создает вокруг себя организованную пространственную сферу. Сфера эта, с одной стороны, включает в себя идейные представления, семиотические модели, а с другой — воссоздающую деятельность человека, так как мир, искусственно создаваемый людьми, — агрокультурный, архитектурный и технический — коррелирует с их семиотическими моделями. Связь здесь взаимная: с одной стороны, архитектурные сооружения копируют пространственный образ универсума, а с другой, этот образ универсума строится по аналогии с созданным человеком миром культурных сооружений.

Важной особенностью пространственных моделей, создаваемых культурой, является то, что, в отличие от других основных форм семиотического моделирования, они строятся не на словесно-дискретной, а на иконически-континуальной основе. Фундамент их составляют зрительно представимые, иконические тексты, вербализация же имеет вторичный характер. Такой образ вселенной легче протанцевать, чем рассказать, нарисовать, слепить или построить, чем логически эксплицировать. Работа правого полушария головного мозга здесь оказывается первичной. Однако первые же опыты самоописания этой структуры неизбежно вводят словесный уровень с последующим смысловым напряжением между континуальной и дискретной знаковыми картинками мира.

Пространственная картина мира многослойна: она включает в себя и мифологический универсум, и научное моделирование, и бытовой «здоровый смысл». При этом у обычного человека эти (и ряд других) пласты образуют гетерогенную смесь, которая функционирует как нечто единое. В сознании современного человека смешиваются ньютоновские, эйнштейновские (или даже постэйнштейновские) представления с глубоко мифологическими образами и назойливыми привычками видеть мир в его бытовых очертаниях. На этот субстрат накладываются образы, создаваемые искусством или более углубленными научными представлениями, а также постоянной перекодировкой пространственных образов на язык других моделей. В результате создается сложный, находящийся в постоянном движении семиотический механизм.

Создаваемый культурой пространственный образ мира находится как бы между человеком и внешней реальностью Природы в постоянном притяжении к двум этим полюсам. Он обращается к человеку от имени внешнего мира, образом которого он себя объявляет. Исторический опыт человека подвергает этот образ постоянной переработке, стремясь к адекватности его представляемому им миру. Но образ этот всегда универсален, а мир дан человеку в его опыте только частично. Поэтому неизбежно неустранимое противоречие между этими двумя взаимосвязанными аспектами, образующими универсальный план содержания и выражения, с неизбежной неполной адекватностью отображения первого во втором.

Не менее сложны отношения человека и пространственного образа мира. С одной стороны, образ этот создается человеком, с другой — он активно формирует погруженного в него человека. Здесь возможна параллель с естественным языком. Можно сказать, что активность, идущая от человека к пространственной модели, исходит от коллектива, а обратное формирующее направление воздействует на личность. Однако у этой аналогии есть параллель и с поэтическим языком, который создается личностью и воздействует в обратном движении на коллектив. Как и в процессе языкообразования, так и в процессе пространственного моделирования активны оба направления.

Часть третья. Память культуры. История и семиотика

Проблема исторического факта

Каковы задачи исторической науки? Является ли история наукой? Вопросы эти ставились неоднократно, и на них давались многочисленные ответы. Историк, не склонный к теоретизированию, а занимающийся исследованием конкретного материала, обычно склонен удовлетворяться формулой Ранке: восстановить прошлое (*«wie es eigentlich gewesen»*) — как оно произошло на самом деле. Понятие «восстановить прошлое» подразумевает выяснение фактов и установление связей между ними. Установление фактов есть сбор и сопоставление документов и научная их критика. Под критикой документа, от Скалигера до Фрэнсиса Брэдли и его последователей, понимают выявление неподлинных документов, недостоверных интерполяций, тенденциозных версий. Важную сторону предварительной работы историка составляет умение чтения документа, способность понимать его исторический смысл, опираясь на текстологические навыки и интуицию исследователя.

Однако даже если мы предположим у читателя документа многостороннюю эрудицию, опыт и остроумие, положение его окажется принципиально иным, чем у его коллеги в любой другой области науки. Дело в том, что самим словом «факт» историк обозначает нечто весьма своеобразное. В от-

личие от дедуктивных наук, которые логически конструируют свои исходные положения, или опытных, которые способны их наблюдать, историк обречен *иметь дело с текстами*. Условия опытных наук позволяют, по крайней мере в первом приближении, рассматривать факт как нечто первичное, исходно данное, предшествующее интерпретации. Факт наблюдается в лабораторных условиях, обладает повторностью, может быть статистически обработан.

Историк обречен иметь дело с *текстами*. Между событием «как оно произошло» и историком стоит текст, и это коренным образом меняет научную ситуацию. Текст всегда кем-то и с какой-то целью создан, событие предстает в нем в зашифрованном виде. Историк предстоит, прежде всего, выступить в роли дешифровщика. Факт для него не исходная точка, а результат трудных усилий. Он сам создает факты, стремясь извлечь из текста внетекстовую реальность, из рассказа о событии — событие.

Позитивистская «критика текста», распространенная в XIX в., обращала внимание на то, что историк казалось сознательным искажением истины или результатом суеверий и невежества. В первом случае источником «неправды» считались чаще всего политические предубеждения создателя текста, причем и психологию, и политические страсти своего времени историк часто приписывал той или иной отдаленной эпохе. Во втором случае оценка производилась с позиции уровня науки XIX столетия. То, что не удовлетворяло ее представлениям, объяснялось плодом непросвещенной фантазии. Казалось, что достаточно перевести текст на язык современности (например, подвергнув мифологические сведения психоаналитическому истолкованию) и убрать или «научно» истолковать элементы чудесного, чтобы из-за текста выступило «событие».

Для исследователя с опытом семиотического истолкования источников очевидно, что вопрос должен стоять иначе: необходима реконструкция кода (вернее, набора кодов), которыми пользовался создатель текста, и установление корреляции их с кодами, которыми пользуется исследователь. Создатель текста фиксирует события, которые, с его точки зрения, представляются значимыми (то есть соотношенными с элементами *его* кода) и опускает все «незначимое». Если русский летописец, вписывая в летопись год, не записывал под этой датой ничего, оставляя пустоту или писал «мирно бысть», как, например, мы видим в Лаврентиевской летописи под 1029 г., то это совсем не означает, что в эти годы не происходило ничего, с точки зрения современного исследователя¹.

Дешифровка — всегда реконструкция. По сути дела исследователь применяет одну и ту же методику при реконструкции утраченной части документа и при чтении сохранившейся. В обоих случаях он исходит из того, что

¹ Лаврентиевская летопись — летопись, переписанная в 1377 г. в северо-восточной Руси и сохранившая в своем составе древнюю Киевскую летопись «Повесть временных лет». Ср. о скандинавских хрониках: «Если никакой распри не происходило, то считалось, что ничего не происходит и описывать нечего». «Все было спокойно», — говорится в «сагах об исландцах» в таких случаях (*Стеблин-Каменский М. И.* «Саги об исландцах» и «Сага о Греттире» // Сага о Греттире. Новосибирск, 1976. С. 152).

документ *написан на другом языке*, грамматику которого ему еще предстоит составить.

Таким образом, прежде, чем установить факты «для себя», исследователь устанавливает факты для того, кто составил документ, подлежащий анализу. Он сталкивается с тем, в какой мере всякий документ не полон в отражении жизни, какие огромные пласты реальности не считаются фактами и не подлежат фиксации. Эта область «исключенного» не только огромна, но и подвижна. Можно было бы составить интересный перечень «не-фактов» для различных эпох.

Однако знание некоторого общего «мировоззрения эпохи» еще не спасает дела. В пределах одной и той же эпохи существуют разные жанры текстов, и каждый из них, как правило, имеет кодовую специфику: то, что разрешено в одном жанре, — запрещено в другом. Исследователи, противопоставляя «реализм» античной комедии условности трагедий, полагают, что в комедиях мы находим «подлинную», незашифрованную правилами жанра и другими кодовыми системами жизнь. Такой взгляд, конечно, наивен. Под «реализмом» в таком употреблении чаще всего понимают совпадение кода текста с общежитейскими представлениями историка. Аналогичная аберрация происходит с кинозрителем, который смотрит фильм, связанный с другой национально-культурной традицией, и простодушно полагает, что он с этнографической точностью «просто» воспроизводит жизнь и нравы далекой страны. Сознательно или бессознательно факт, с которым сталкивается историк, всегда сконструирован тем, кто создал текст. Так, например, в древнеегипетской фреске, изображающей рождение царицы Хатшепсут, она изображена мальчиком в соответствии с жанровым ритуалом, и, если бы не было подписи или она не сохранилась бы, то мы имели бы «реалистическое» доказательство ее мужской природы.

Возникает сложная и гетерогенная картина «фактов эпохи». Каждый жанр, каждая культурно-значимая разновидность текста отбирает *свои* факты. То, что является фактом для мифа, не будет таковым для хроники, факт пятнадцатой страницы газеты — не всегда факт для первой. Таким образом, с позиции передающего, факт — всегда результат выбора из массы окружающих событий события, *имеющего, по его представлениям, значение*.

Однако факт — не концепт, не идея, он — текст, то есть имеет всегда реально-материальное воплощение, он есть событие, которому придано значение, а не значение, которому, как в притче, придан вид события. В результате факт, выбранный отправителем, оказывается шире значения, которое ему приписывается в коде, и, следовательно, однозначный для отправителя, он для получателя (в том числе и для историка) *подлежит интерпретации*. Историк не только реконструирует код отправителя документа с целью выяснить его представление о сообщаемых фактах, но и вынужден восстановить весь спектр возможных интерпретаций того, что современники — получатели текста — считали здесь фактами и какое значение они им приписывали. Наконец, то, что факт, будучи текстом, неизбежно включает в себя внесистемные, незначимые с точки зрения кодов создавшей его эпохи, элементы, позволяет историку выделить в них то, что, *с его точки зрения*, является значимым.

Приведем пример. В 1945 г. в Верхнем Египте близ поселка Наг-Хаммади (древний Хенобоскион) был найден тайник, содержащий ряд кодексов гностического содержания на коптском языке. Среди них — так называемое «Евангелие от Фомы»¹. В изречении 76 (по разделению Дореса, принятому М. К. Трофимовой) читаем: «[Некий человек сказал] ему: „Скажи моим братьям, чтобы они разделили вещи моего отца со мной". Он сказал ему: „О человек, кто сделал меня тем, кто делит?" Он повернулся к своим ученикам, сказал им: „Да не стану я тем, кто делит!"»²

Читатель этого текста мог выбрать прямое и символическое толкование этого изречения. В первом случае Иисус отказывается принимать участие в дележе земного имущества как в занятии «от мира сего». Во втором смысл развертывался как все время углубляющийся образ зла, связанного с разделением, и блага, которому свойственно соединение, слияние противоположностей. В конечном счете символическое прочтение приводило к гностической идее о разделенности как свойстве материального и ложно-кажущегося мира и о единстве — свойстве высше-духовной сущности Всего. Но в обоих случаях и для отправителя, и для получателя текста смысл его заключался в словах Иисуса, подлежащих проникновенному толкованию. Остальная часть текста оказывалась «вне системы», так как не несла в себе учения. Но для современного исследователя «фактом», при известном подходе, может оказаться и то, что изречение воспроизводит не только слова Спасителя, но и сценарий всей сцены: сначала слова, несущие непосредственно-бытовой смысл. Христос произносит, обратясь к «некому человеку» и стоя спиной к ученикам, расположенным на заднем плане сцены. И потом, обернувшись к ученикам, он переводит всю ситуацию в область сокровенно-таинственных смыслов словами: «Да не стану я тем, кто делит!»

С определенной точки зрения, именно жестовый сценарий может составить для исследователя «факт». Будет ли он далее интерпретироваться в плане поэтики данного текста или как свидетельство сохранения зрительных впечатлений от подлинно бывшей сцены — это уже вопрос дальнейшей интерпретации.

Таким образом, историческая наука с самого первого своего шага оказывается в странном положении: для других наук факт представляет собой исходную точку, некую первооснову, отправляясь от которой наука вскрывает связи и закономерности. В сфере культуры факт является результатом предварительного анализа. Он создается наукой в процессе исследования и при этом не представляется исследователю чем-то абсолютным. Факт относителен по отношению к некоторому универсуму культуры. Он выплывает из семиотического пространства и растворяется в нем по мере смены культурных кодов. И одновременно как текст он не до конца детерминирован этим семиотическим пространством и своими внесистемными аспектами революционизирует систему, толкая ее к перестройке.

¹ См.: *Трофимова М. К.* Историко-философские вопросы гностицизма. М., 1979. Здесь на с. 160—170 дан русский перевод этого текста. Мы пользовались русским переводом М. К. Трофимовой и французским (см.: *Doresse J.* L'Évangile selon Thomas ou les Paroles secrètes de Jésus. Paris, 1959).

² Там же. С. 167.

Исторические закономерности и структура текста

Выше было сказано, что историк обречен иметь дело с текстами. Это обстоятельство решающим образом сказывается не только на структуре исторического факта, но и на его осмыслении, на представлении об исторических закономерностях. Историк не наблюдает события, а получает их пересказы в виде нарративных источников. Но даже когда он сам является наблюдателем того, что описывает (примерами этого редкого случая могут быть Геродот и Цезарь), он все равно превращает в уме свои наблюдения в словесный текст, поскольку он передает не то, что увидел, а свою рефлексию над тем, что увидел, пересказывая виденное. В былые годы историки порой противопоставляли сведения, полученные из словесных источников, как амбивалентные, требующие толкований, неоспоримым свидетельствам памятников материальной культуры, данным археологии, миру иконических изображений. Но поскольку, с точки зрения семиотики, все виды сообщений являются текстами, разделяя все последствия, вытекающие из пользования текстом как посредником, то вопрос о том, какое влияние на историческое знание имеет факт использования текстов, получает самое общее значение.

Превращение события в текст, прежде всего, означает пересказ его в системе того или иного языка, то есть подчинение его определенной заранее данной структурной организации. Само событие может представать перед зрителем (и участником) как неорганизованное (хаотическое) или такое, организация которого находится вне поля осмысления, или как скопление нескольких взаимно не связанных структур. Будучи пересказано средствами языка, оно неизбежно получает структурное единство. Единство это, физически принадлежащее лишь плану выражения, неизбежно переносится на план содержания. Таким образом, самый факт превращения события в текст повышает степень его организованности. Более того, система языковых связей неизбежно переносится на истолкование связей реального мира. По этому поводу Р. О. Якобсон очень тонко заметил: «Обсуждая грамматические универсалии и почти-универсалии, обнаруженные Дж. Х. Гринбергом, я отмечал, что порядок значимых элементов обнаруживает в силу своего явно иконического характера особенно ясно выраженную склонность к универсальности <...> Именно поэтому в условных предложениях всех языков порядок, при котором условие предшествует следствию, является нормальным, первичным, нейтральным, немаркированным. Если почти во всех языках, опять-таки согласно данным Гринберга, в повествовательном предложении с именными субъектом и объектом первый, как правило, предшествует второму, то этот грамматический процесс с очевидностью

¹ Многие мысли этого раздела мной предварительно обсуждались с Б. А. Успенским, чья многолетняя дружба и научные беседы сыграли большую роль в определении многих из моих идей, см.: *Успенский Б. А.* История и семиотика: Восприятие времени как семиотической проблемы. Ст. первая // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831 (Труды по знаковым системам. [Т.] 22); *он же.* История и семиотика: Восприятие времени как семиотической проблемы. Ст. вторая // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1989. Вып. 855 (Труды по знаковым системам. [Т.] 23).

отражает иерархию грамматических понятий. Субъект действия, обозначенного предикатом, воспринимается, в терминах Эдуарда Сепира, как „исходный пункт“, „производитель действия“, в противовес „конечному пункту“, „объекту действия“. Подлежащее, единственный независимый член предложения, выделяет то, о чем говорится в сообщении. Каков бы ни был истинный ранг деятеля, он с необходимостью выдвигается в герои сообщения, как только берет на себя роль подлежащего. The subordinate obeys the principal — „Подчиненный повинуетя главному“. Вопреки табели о рангах, внимание прежде всего сосредоточивается на подчиненном как на деятеле, а затем переходит на объект — на главного, которому повинуются»¹.

Следует отметить, что Р. О. Якобсон, фактически, здесь говорит о двух различных случаях. В первой части его рассуждения речь идет о том, что, как подчеркивает он полемически по отношению к Ф. де Соссюру, в языковых структурах присутствует элемент иконизма, в результате чего и в грамматике, подобно внеязыковой реальности, причины и условия предшествуют следствиям и результатам. Однако в заключительной части процитированного отрывка речь идет о том, что грамматическая структура текста предопределяет распределение ролей во внетекстовой сфере. В первом случае реальность навязывает свою структуру языку, во втором — язык подчиняет реальность своей организации.

Высказывание неизбежно организует материал во временных и причинно-следственных координатах, поскольку они присущи структуре языка. Однако если принудительный характер грамматической организации материала особенно ощутим в пределах фразы, то на более высоких уровнях синтагматической структуры выступают вперед принципы нарративной организации. Нарративность подразумевает связанный характер текста. Связанность текста образуется повторяемостью определенных элементов структуры в последовательно расположенных фразах. В работе, посвященной проблемам связанного текста, Е. В. Падучева приводит пример нарушения этого постулата — речь персонажа пьесы Е. Шварца «Дракон», симулирующего шизофрению:

«Бургомистр: В магазине Мюллера получена свежая партия сыра. Лучшее украшение девушки — скромность и прозрачное платье. На закате дикие утки пролетели над колыбелькой. Вас ждут на заседание городского самоуправления, господин Ланцелот»².

Исследовательница заключает: «Описание ограничений сочетаемости единиц в тексте, как правило, требует анализа внутреннего устройства этих единиц. Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана в частности на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связность текста в абзаце основана

¹ Якобсон Р. В поисках сущности языка. С. 108—109.

² Шварц Е. Пьесы. Л., 1972. С. 330.

в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов»¹.

Смысловая связанность повествовательных сегментов образует сюжет, который есть такой же закон нарративного текста, как синтаксическая связь — закон построения правильной фразы. Но если рассказ о действительности требует сюжета (сюжетов), то из этого вовсе не следует, что сюжеты имманентно присущи действительности. События реальной жизни, заполняющие некий пространственно-временной континуум, нарративный текст вытягивает в сюжетно-линейное построение.

Следовательно, сама необходимость для историка опираться на тексты, а для текстов — пересказывать события по законам языковых и логических, риторических и нарративных конструкций связана с тем, что историческая реальность попадает в руки исследователя в заведомо деформированном виде. К этому еще следует прибавить идеологическое кодирование, составляющее высшую иерархическую ступень построения нарративного текста и подразумевающую жанровые, идейно-политические, социальные, религиозные, философские и прочие коды.

Стремлением преодолеть перечисленные выше трудности исторической науки обусловлено, в определенной мере, возникновение того направления во французской историографии последних пятидесяти лет, которое в настоящее время оформилось как школа *l'histoire nouvelle, l'histoire de la longue durée*.

Непосредственным импульсом к возникновению научных поисков в этом направлении явился очевидный кризис политической истории позитивистского толка, переживавшей уже во вторую половину XIX в. стадию компиляторства и теоретическую нищету. Стремление избавиться историю от деяний правителей и жизнеописания великих людей породило интерес к жизни масс и анонимным процессам. Перечисляя предшественников такого взгляда на историю, Жак Ле Гофф вспоминает Вольтера, Шатобриана, Гизо и Мишле². Мы же, со своей стороны, добавили бы к списку Льва Толстого, настойчиво повторявшего, что подлинная история совершается в частной жизни и в массовых бессознательных движениях, и не устававшего высмеивать апологии «великих людей»³.

¹ Падучева Е. В. О структуре абзаца. С. 285.

² См.: *La Nouvelle Histoire*. Sous la direction de J. Le Goff et R. Chartier, J. Revel. Paris, 1978. P. 222—226.

³ См. в рассказе Л. Толстого «Из записок князя Д. Нехлюдова. Люцерн»: «Седьмого июля 1857 года в Люцерне перед отелем Швейцергофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий певец в продолжение получаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, и многие смеялись над ним». И далее: «Вот событие, которое историки нашего времени должны записать огненными неизгладимыми буквами. Это событие значительнее, серьезнее и имеет глубочайший смысл, чем факты, записываемые в газетах и историях <...> Это факт не для истории деяний людских, но для истории прогресса и цивилизации <...> Да разве вся жизнь людей происходит в сфере закона? Только одна тысячная доля ее подлежит закону, остальная часть происходит вне его, в сфере нравов и воззрения общества» (*Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 3. С. 27—28). Под этими словами подписался бы любой сторонник «новой истории».

Однако движение *l'histoire nouvelle* имело более серьезный смысл, чем желание отмежеваться от дискредитировавшей уже себя научной эклектики. Одним из основных импульсов было стремление выйти за пределы заколдованного круга, о котором мы говорили выше. Это привело к критике самого понятия «исторический факт» и стремлению избавиться историю от «исторических личностей». С этим связан известный лозунг Люсьена Февра и Марка Блока: «L'histoire des hommes, non de l'Homme»¹. Требование изучать безличные, коллективные исторические импульсы, которые определяют действия масс, не осознающих воздействующих на них сил, породило новаторскую тематику этой школы, выводящей историка далеко за пределы привычных рутинных тем исследования. Здесь можно было бы напомнить работы самого Ж. Ле Гоффа, Ж. Делюмо, М. Вовеля, Ф. Арьеса, из итальянских историков — К. Гинзбурга.

Не менее заметно стремление избежать привычной сюжетности исторического повествования. Фактически именно с этим связано стремление к «истории большой длительности» или, как смелее скажет Фернан Бродель, «l'histoire presque immobile»² или еще решительнее: «l'histoire immobile»³. Правда, такая крайность не нашла поддержки. Однако стремление сблизить историю с антропологией, сосредоточить внимание на наиболее медленно протекающих процессах явно обнаруживает желание избежать опасности повествовательной истории. В конечном счете история уподобляется некоему геологическому процессу, действующему на людей, но не с помощью людей. Направление «истории большой длительности» (или «долгого дыхания», как его также называют) внесло в историческую науку свежий воздух и обогатило ее рядом исследований, ставших уже классическими.

И все же не все принципы этой школы можно принять без возражений. История не есть *ТОЛЬКО* сознательный процесс, но она и не *ТОЛЬКО* бессознательный процесс. Она есть взаимное напряжение того и другого. *Histoire de la longue durée* развивалась под знаком широкого научного синтеза. На это демонстративно указывали и название журнала «Revue de synthèse historique», и заглавие опубликованной еще в 1921 г. работы А. Беппа «L'Histoire traditionnelle et la synthèse historique». Это же подчеркивал и Марк Блок⁴. Однако бросается в глаза, что синтез, совершившийся в основном на базе экономики и социологии, совсем обошел лингвистику, хотя именно в ней в это время совершались наиболее революционные преобразования. Со своей стороны,

¹ История человека без человека (фр.).

² Почти недвижимая история (фр.).

³ Недвижимая история (Э. Леруа Ладюри; фр.).

⁴ В этом смысле показательны названия изданий, под сенью которых происходило формирование «новой истории»: «Annales d'histoire économique et sociale», ставшие с 1946 г. «Annales. Economies Sociétés. Civilisations», «Revue de synthèse historique». «Nous avons reconnue, dans une société, quoi qu'elle soit, tout se lie et se commande mutuellement: la structure politique et sociale, l'économie, les croyances, les manifestations les plus élémentaires comme les plus subtiles de mentalité» (Мы признали, что в обществе, каким бы оно ни было, все связано и все зависит друг от друга: политическая и социальная структура, экономика, вера и как самые элементарные, так и самые тонкие проявления ментальности. М. Блок; фр.).

когда после исторических контактов Р. О. Якобсона с Клодом Леви-Строссом в трудах последнего антропология и этнология оперлись на лингвистику, что стало одним из значительнейших событий науки кончающегося столетия, французская историческая школа этого почти «не заметила». Одновременно французский структурализм развивался под знаком синхронного анализа и не вторгался на «чужую» территорию историков.

Между тем параллель с историей языка представляется здесь вполне уместной. История языка, по крайней мере языков письменных культур, развивается в напряжении двух полюсов: живой устной речи и письменной книжной традиции. Исследователь истории русского языка проф. Б. А. Успенский пишет: «Литературный язык тяготеет к стабильности, живая речь — к изменению.

Отсюда возникает неременная дистанция между литературным языком и живой речью, образующая как бы постоянное напряжение между этими полюсами, нечто вроде силового поля. Степень разрыва между литературным языком и живой речью определяется при этом типом литературного языка <...> Можно сказать, что различие в характере эволюции системы (то есть живого языка. — Ю. Л.) и нормы (то есть книжного языка. — Ю. Л.) сводится к разнице между дискретным и непрерывным развитием...» Далее Б. А. Успенский поясняет, что «в отличие от эволюции системы эволюция нормы — в том числе и книжной нормы, то есть нормы литературного языка, — имеет не непрерывный, а дискретный (ступенчатый) характер». И далее: «Итак, если история языка может пониматься как объективный процесс, принципиально не зависящий от отношения к языку говорящих, то развитие литературного языка находится в непосредственной зависимости от меняющейся установки носителя языка»¹.

История языка — типичный массовый и анонимный объект — процесс *la longue durée*. Но история литературного языка есть история творчества, процесс, связанный с индивидуальной активностью и повышенной степенью непредсказуемости. Если «политическая история» пренебрегала одной стороной двуединого исторического процесса, то «новая история» делает то же самое относительно другой. Как и история языка, любой динамический процесс, совершающийся с участием человека, колеблется между полюсом непрерывных медленных изменений, характеризующих процессы, на которые сознание и воля человека не оказывают влияния и которые часто вообще не заметны для современника, поскольку их периодичность более длительна, чем жизнь поколения, и полюсом сознательной человеческой деятельности, совершаемой в результате личных волевых и интеллектуальных усилий. Оторвать одну сторону от другой невозможно, как север от юга. Их противопоставление есть условие их существования. Более того, это тенденции, которые реализуются на всех уровнях. И как в гениальной индивидуальности Байрона можно выделить блоки анонимных массовых процессов, так и в творчестве и личности любого деятеля «массовой культуры» европейского байронизма начала XIX в. можно найти элементы творческой неповторимос-

¹ Успенский Б. А. История русского литературного языка. (XI—XII вв.) München, 1987. S. 9.

ти. Все, что делается людьми и с участием людей, не может в той или иной мере не принадлежать анонимным процессам истории и не может не принадлежать в той или иной мере личному началу. Это определяется самой сущностью отношения человека к культуре — одновременной изоморфностью личности ее универсуму и необходимостью быть только его частью. Более того, в какой из двух возможных ипостасей в данном случае выступает тот или иной элемент истории, зависит не от его имманентной сущности, а от позиции описывающего его историка. Брембель — факт массовой культуры, куда мы его охотно отнесем, следуя привычному пренебрежению к таким явлениям, как мода, или индивидуальность, наложившая отпечаток на анонимную «медленную» историю своего времени? Простое перемещение факта из одной линии связей в другую может сделать традиционное индивидуальным.

Разная степень участия сознательных человеческих усилий в различных уровнях единого исторического процесса одновременно касается и различий в оценке роли случайности, с одной стороны, и творческих возможностей личности, с другой. Задача «освободить историю от великих людей» может обернуться историей без творчества и историей без мыслей и свободы: свободы мысли, свободы воли, то есть возможности *выбора путей*. И на этой стезе, полные антиподы во всех других отношениях, — Гегель и историки «новой школы» — неожиданно сближаются. Историософия Гегеля строится на представлении о движении к свободе как цели исторического процесса. Но ведь уже исконная предначертанность цели снимает вопрос о свободе, и это ясно следует из рассуждений немецкого философа. Не случайно убеждение Гегеля в том, что «мир разумности и самосознательной воли не предоставлен случаю»¹. Существует прямая связь между отрицанием роли случая в истории и представлением Гегеля о том, что «мир разумности», реализуясь, представляет собой последний акт всемирной истории, которая, получив самопознание, завершает свое движение. Во введении в «Философию истории» Гегель писал: «...в принципе *развития* содержится и то, что в основе лежит внутреннее определение, существующая в себе предпосылка, которая себя осуществляет. Этим формальным определением по существу дела оказывается дух, для которого всемирная история является его ареною, его достоянием и той сферой, в которой происходит его реализация. Он не таков, чтобы предаваться внешней игре случайностей; наоборот, он является абсолютно определяющим началом и безусловно не подвержен случайностям, которыми он пользуется для своих целей и которые в его власти». Такой ход мысли логически завершается картиной безусловного и предопределенного слияния частного в общем: «Принципы духов народов в необходимом преемстве сами являются моментами единого всеобщего духа, который через них возвышается и завертывается в истории, постигая себя и становясь *всеобъемлющим*»².

Таким образом, свобода индивида — это не выбор альтернативного пути, а свободное слияние себя с необходимостью мирового развития.

¹ Гегель Г. Соч.: [В 15т.]/ Под ред. А. Деборина и Д. Рязанова. М.; Л., 1935. Т. 8. С. И.

² Там же. С. 52, 75.

Для Гегеля дух реализует себя через великих деятелей, для «новой истории» главенствующие в мировом развитии анонимные силы реализуют себя через бессознательные массовые проявления. В обоих случаях историческое действие есть действие, лишенное выбора. Так ли это?

Оставим в стороне вопрос, как с этой точки зрения выглядят интеллектуальные способности и моральная ответственность человека, и посмотрим на дело с другой стороны. Неопределенность есть мера информации. Минимальная информация содержится в выборе одной из двух равновероятных возможностей. По мере исчерпания резерва неопределенности информативность процесса снижается, падая до нуля в тот момент, когда он делается полностью избыточным, то есть до конца предсказуемым. Представим себе камень, летящий по определенной траектории. Если бы мы могли учесть все воздействующие на него факторы еще перед броском и полностью исключили бы возможность вступления в игру новых факторов во время полета, то место падения можно было бы указать еще до начала полета. Следовательно, для выяснения того, в какой момент в какой точке траектории будет находиться наш камень, реальный бросок окажется полностью избыточным. Но изменим условия. Допустим, что мы не можем учесть *все* факторы, которые будут проявляться по мере движения камня по траектории. Тогда с каждым моментом точность нашего предсказания будет возрастать и одновременно будет возрастать избыточность дальнейшего текста (рассматривая кривую траектории, которую чертит на экране следящее устройство синхронно полету камня, как текст). Избыточность обратно пропорциональна информации, которая будет падать пропорционально с тем, чем больший путь пролетел камень и чем меньше возможных альтернатив в дальнейшем движении у него остается. Конечно, если бы камень обладал возможностью выбора пути в каждый момент движения, потенциальная информативность его полета сохранялась бы.

Документальная история человечества длится уже тысячи лет. Если бы исторический процесс не имел механизмов непредсказуемости, то есть не включал бы в себя случайности не как вышивки, которые расцвечивают сверху канву постоянно действующих факторов (по выражению Л. Февра в отзыве на книгу Ф. Броделя¹), а в качестве важного функционирующего механизма, история давно уже была бы избыточной, и мы могли бы предсказывать вперед ее течение. Как известно, этого не происходит. Даже там, где роль отдельной личности ничтожна, и предшествующее состояние системы достаточно хорошо известно (например, в истории экономики последних трех столетий, в истории отдельных языков, в истории технических изобретений или бытовых обычаев), прогнозирование ознаменовано не успехами, а блистательными поражениями. Тем более это относится к истории творческой деятельности человека, которую *l'histoire nouvelle* потеряла вместе с культом великих людей.

¹ Braudel F. La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II. Paris, 1949.

Пусть читатель не поймет меня превратно. Работы школы *l'histoire nouvelle* воспринимаются в современной историографии как свежий ветер, а чтение трудов Ф. Броделя, Ж. Ле Гоффа, Ж. Делюмо, М. Вовеля и др. доставляет специалисту не только профессиональное, но и эстетическое наслаждение, ибо красота четкой мысли — это тоже красота. Критика некоторых аспектов методологии этих исследований призвана указать лишь на необходимость дальнейшего движения, а отнюдь не перечеркнуть уже пройденный путь.

За методологией этой школы просматривается та вековая научная психология, которая строилась на убеждении, что там, где кончается детерминированность, кончается наука. От пресловутого «демона Лапласа» до утверждения Эйнштейна, что «Господь в кости не играет», пролегает стремление избавить мир от случайности или, по крайней мере, вывести за пределы науки. В специальном разделе о природе случайностей в книге «Наука и метод» Анри Пуанкаре писал: «Мы сделались абсолютными детерминистами, и даже те, которые склонны сохранить за человеком свободу воли, признают неограниченное господство детерминизма в области неорганического мира. Всякое явление, сколь бы оно ни было незначительно, имеет свою причину, и бесконечно мощный дух, беспредельно осведомленный в законах природы, мог бы его предвидеть с начала веков. С такого рода духом, если бы он существовал, нельзя было бы играть ни в какую азартную игру, не теряя всего состояния». И хотя в дальнейшем Пуанкаре оговаривает реальную невозможность учесть многочисленные факторы иначе, как вероятностно, дух лапласовского демона его не отпускает: «Если бы мы знали точно законы природы и состояние Вселенной в начальный момент, то мы могли бы точно предсказать состояние Вселенной в любой последующий момент»¹.

Относительно исторической науки здесь работают специальные обстоятельства, делающие для историка необходимым выбор между вненаучной подменой истории биографиями «великих людей» и жесткой детерминацией. Мы уже видели, какой деформации подвергается внетекстовая реальность, превращаясь в текст, — источник для историка. Видели мы и то, по каким путям историки пытаются уйти от этой опасности. Однако есть и другой источник деформации реальности, теперь уже не под рукой создателя документа — источника, а в результате действий его интерпретатора — историка.

История развивается по вектору (стреле) времени. Направление ее определено движением из прошлого в настоящее. Историк же смотрит на изучаемые тексты из настоящего в прошлое. Для большинства авторов, рассматривавших эпистемиологическую сторону исторической науки, идентичность перспективного и ретроспективного взглядов казалась настолько самоочевидной истиной, что вопрос этот даже не делался предметом рассмотрения. Представлялось, что сущность цепочки событий не меняется от того, смотрим ли мы на них в направлении стрелы времени или с противоположной точки зрения. Более того, для тех, кто видит в истории движение к определенной цели, такой взгляд представляется естественным, а для оп-

¹ Пуанкаре А. О науке / Пер. с фр.; под ред. Л. С. Понтрягина. М., 1983. С. 321, 323.

понентов (ср., например, критику А. Тойнби школой «новой истории») — методически удобным приемом.

Марк Блок, симметрично озаглавив две главы своей итоговой книги «Понять настоящее с помощью прошлого» и «Понять прошлое с помощью настоящего», как бы подчеркивал тем самым симметричность направления времени для историка. Более того, он считал, что ретроспективный взгляд позволяет историку отличить существенные связи от случайных: «При условии, что история будет затем восстановлена в реальном своем движении, историкам иногда выгоднее начать ее читать, как говорил Мэтланд, „наоборот“». И далее: «...механически двигаясь от дальнего к ближнему, мы всегда рискуем потерять время на изучение начал или причин таких явлений, которые, возможно, окажутся на поверку воображаемыми». Сравнивая восстанавливаемое историком прошлое с кинофильмом, М. Блок использует метафору: «...в фильме, который он [историк] смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стершиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съемка»¹.

Можно было бы сразу заметить, что в этом фильме все кадры, кроме первого, окажутся полностью предсказуемыми и, следовательно, совершенно излишними. Но дело даже не в этом. Важнее отметить, что искажается сама сущность исторического процесса. История — асимметричный, необратимый процесс. Если пользоваться образом Марка Блока, то это такой странный кинофильм, который, будучи запущен в обратном направлении, *не приведет* нас к исходному кадру. Здесь корень разногласий. По Блоку, — и это естественное следствие ретроспективного взгляда — события прошлого историк должен рассматривать *как единственно возможные*: «Оценить вероятность какого-либо события — значит установить, сколько у него есть шансов произойти. Приняв это положение, имеем ли мы право говорить о возможности какого-либо факта в прошлом? В абсолютном смысле — очевидно, не имеем. Гадать можно только о будущем. Прошлое есть данность, в которой уже нет места возможному»².

В этих высказываниях есть твердая последовательность: ретроспективный взгляд неизбежно подводит к выводу, что реально произошедшее — не только наиболее вероятное, но и единственно возможное. Если же исходить из представления о том, что историческое событие — всегда результат осуществления одной из альтернатив и что в истории одни и те же условия

¹ Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / Пер. с фр. Е. М. Лысенко; примеч. и ст. А. Я. Гуревича. 2-е изд. М., 1986. С. 28, 29.

² Там же. С. 71. Кондорсе, поставленный вне закона, за несколько недель до самоубийства, прячась от якобинского трибунала, работал над книгой об историческом прогрессе, воплотившей весь оптимизм Просвещения. Марк Блок, герой Сопротивления, борец антифашистского подполья, которому расстрел помешал закончить цитируемый труд, полностью обходит вопрос о личной активности и ответственности как исторических категориях. Эти две героические биографии — еще одно доказательство того, что идеи имеют устойчивость и тенденцию к саморазвитию. Они консервативнее личного поведения и медленнее изменяются под влиянием обстоятельств.

еще не означают однозначных последствий, то потребуются иные приемы подхода к материалу. Потребуется и другой навык исторического подхода: реализованные пути предстанут в окружении пучков нереализованных возможностей. Представим себе кинофильм, демонстрирующий жизнь человека от рождения до старости, просматривая его ретроспективно, мы скажем: у этого человека всегда была только одна возможность, и он с железной закономерностью кончил тем, чем должен был кончить. Ошибочность такого взгляда станет очевидной при перспективном просмотре кадров: тогда фильм станет рассказом об упущенных возможностях, и для глубокого раскрытия сущности жизни потребует ряда параллельных альтернативных съемок. И возможно, что в одном варианте герой погибнет в 16 лет на баррикаде, а в другом — в 60 лет будет писать доносы на соседей в органы госбезопасности.

Мы уже отмечали, что история представляет собой необратимый (неравновесный) процесс.

Для рассмотрения сущности подобных процессов и понимания, что они означают применительно к истории, исключительно важно учесть анализ этих явлений, произведенный в работах И. Пригожина, изучавшего динамические процессы на химическом, физическом и биологическом уровнях. Однако работы эти имеют глубокий революционизирующий смысл для научного мышления в целом: они вводят случайные явления в круг интересов науки и, более того, раскрывают их функциональное место в общей динамике мира.

И. Пригожин, рассматривая необратимые процессы, выделил разные формы динамики. Различая равновесные и неравновесные структуры, И. Пригожин указывает, что в близких к нам пространствах динамические процессы протекают различным образом: «...законы равновесия обладают высокой общностью: они универсальны. Что же касается поведения материи вблизи состояния равновесия, то ему свойственна „повторяемость“»¹.

Динамические процессы, протекающие в равновесных условиях, совершаются по детерминированным кривым. Однако по мере удаления от энтропийных точек равновесия движение приближается к тем критическим точкам, в которых предсказуемое течение процессов нарушается (Пригожин называет их точками бифуркации²). В этих точках процесс достигает момента, когда однозначное предсказание будущего становится невозможным. Дальнейшее развитие осуществляется как реализация одной из нескольких равновероятных альтернатив.

Здесь для нас особенно примечательно следующее: в начале книги авторы вспоминают слова Исаака Берлина, который усматривал различие между естественными науками и гуманитарным знанием в антитезе интереса к повторяющемуся, с одной стороны, и уникальному, с другой. Но дальше они обращают внимание на то, что «при переходе от равновесных условий

¹ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. Ю. А. Данилова. М, 1986. С. 54.

² В знак того, что эта точка дает альтернативные положения кривой (лат. bifurcus — двузубый, раздвоенный).

к сильно неравновесным мы переходим от повторяющегося и общего к уникальному и специфическому».

В сильно неравновесных ситуациях процессы протекают не в условиях равномерного детерминированного течения флуктуации (бурления, от латинского *fluctuo, agere* — быть в возбужденном состоянии, волноваться и *fluctus* — буря; напомним, что Гораций употреблял это слово для общественных бурь: «*O navis, referent in mare te novi fluctus!*»¹). В момент бифуркации система находится в состоянии, когда предсказать, в какое следующее состояние она перейдет, невозможно. Можно лишь указать, в одно из каких состояний возможен переход. В этот момент решающую роль может оказать случайность, понимая под случайностью, однако, отнюдь не беспричинность, а лишь явление из другого причинного ряда. В этой связи уместно вспомнить уже не новое определение У. Росс Эшби: «Говоря, что фактор является *случайным*, я имею в виду не то, каким он является сам по себе, но в каком отношении он находится к главной системе. Так, последовательные цифры десятичного разложения числа „π“ настолько детерминированы, насколько вообще могут быть детерминированы цифры; но последовательность в тысячу этих цифр вполне может служить в качестве случайных чисел для сельскохозяйственных опытов — не потому, что эти цифры *являются* случайными, но потому, что они, вероятно, *никак не связаны* с особенностями данного множества земельных участков. Таким образом, дополнение выбора „случаею“ означает (отвлекаясь от менее важных специальных требований) дополнение выбора действием (или разнообразием) другой системы, поведение которой совершенно не связано с поведением главной системы»².

Траектория движения в пространстве с неравномерной распределенностью равновесных и неравновесных отношений рисуется И. Пригожиным и И. Стенгерс в следующем виде: при удалении от равновесного пространства усиление «флуктуации, происшедшей в „нужный момент“, приводит к преимущественному выбору одного пути реакции из ряда априори одинаково возможных». И далее: «В сильно неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, флуктуациями и детерминистическими законами. Мы считаем, что вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы, тогда как в интервалах между бифуркациями доминируют детерминистические аспекты»³.

Таким образом, случайное и закономерное перестают быть несовместимыми понятиями, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта. Двигаясь в детерминированном поле, он предстает точкой в линейном развитии, попадая в флуктуационное пространство — выступает как континуум потенциальных возможностей со случайностью в качестве пускового устройства.

¹ О корабль, отнесут в море опять тебя волны (*лат.*).

² Эшби У. Р. Введение в кибернетику / Пер. с англ.; под ред. Б. А. Успенского. М., 1959. С. 366.

³ Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. С. 235.

Проливая свет на общую теорию динамических процессов, идеи И. Пригожина представляются весьма плодотворными и применительно к историческому движению. Они легко эксплицируются в связи с фактами мировой истории и ее сложным переплетением спонтанных бессознательных и лично — осознанных движений. Смена детерминированных (вернее, с господством детерминированных процессов) эпох периодами, в которых возрастает роль точек бифуркации, объясняет отмеченный нами феномен поддержания избыточности на относительно константном уровне. Вместе с тем представить себе анонимные процессы как полное господство детерминации, а индивидуальную деятельность — как царство случайности было бы непозволительным упрощением. Во-первых, не бывает полностью анонимных и стопроцентно определяемых личными усилиями элементов в истории. В каждом из них легко выделить и то, и другое начало. Дело лишь в их пропорции. Во-вторых, обе эти тенденции знают свои периоды спокойного, предсказуемого протекания и резких взрывов, когда детерминация и однозначная предсказуемость отступают на задний план. Важнее другое, то, что составляет специфику именно исторического развития — развития, элементами которого являются мыслящие и имеющие волю единицы. Л. Сцилард еще в 1929 г. опубликовал работу под декларативным названием: «Об уменьшении энтропии в термодинамической системе при вмешательстве мыслящего существа»¹. История — это процесс, протекающий «с вмешательством мыслящего существа». Это означает, что в точках бифуркации вступает в действие не только механизм случайности, но и механизм *сознательного выбора*, который становится важнейшим *объективным* элементом исторического процесса. Понимание этого в новом свете представляет необходимость исторической семиотики — анализа того, как представляет себе мир та человеческая единица, которой предстоит сделать выбор. В определенном смысле это близко к тому, что «новая история» именуется «менталитетом». Однако результаты исследований в этой области и сопоставление того, что достигнуто В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским, Вяч. Вс. Ивановым, А. А. Зализняком, А. М. Пятигорским и многими другими в реконструкции различных этнокультурных типов сознания, убеждают в том, что именно историческая семиотика культуры является наиболее перспективным путем в данном направлении.

При рассмотрении исторического процесса в направлении стрелы времени точки бифуркации оказываются историческими моментами, когда напряжение противоречивых структурных полюсов достигает момента высшего напряжения и вся система выходит из состояния равновесия. В эти моменты поведение как отдельных людей, так и масс перестает быть автоматически предсказуемым, детерминация отступает на второй план. Историческое движение следует в эти моменты мыслить не как траекторию, а в виде континуума, потенциально способного разрешиться рядом вариантов. Эти узлы с пониженной предсказуемостью являются моментами революций или резких исторических сдвигов. Выбор того пути, который действительно реализуется, зависит от комплекса случайных обстоятельств, но, в еще большей мере,

¹ *Szilard L.* Über die Entropie vermindern in einem thermodynamischen System bei Eingriffen intelligenter Wesen. Zeitschrift für Physik. 1929. Bd 53. S. 840.

от самосознания актантов. Не случайно в такие моменты слово, речь, пропаганда обретают особенно важное *историческое* значение. При этом, если *до* того, как выбор был сделан, существовала ситуация неопределенности, то *после* его осуществления складывается принципиально новая ситуация, для которой он был уже необходим, ситуация, которая для дальнейшего движения выступает как данность. Случайный *до* реализации, выбор становится детерминированным *после*. Ретроспективность усиливает детерминированность. Для дальнейшего движения он — первое звено новой закономерности.

Пригожин отмечает, что в моменты бифуркации процесс приобретает индивидуальный характер, сближаясь с гуманитарными характеристиками. Можно было бы выделить градацию степени интенсивности непредсказуемости: вмешательство случая — вмешательство мыслящего существа — вмешательство творческого сознания. Если на одном полюсе развития стоит жесткая однозначная детерминация, то другой структурно представлен творческой (художественной) деятельностью. Ни один из полюсов в чистом виде в реальном процессе представлен быть не может. Однако то, что произведение искусства *до* создания предстает как непредсказуемое, а *после* — в виде детерминированного начала закономерной традиции, демонстрирует изоморфизм процессов на разных уровнях.

Рассмотрим поведение отдельного человека. Как правило, оно реализуется по некоторым стереотипам, определяющим «нормальное», предсказуемое течение его поступков. Однако количество стереотипов, их набор в данном социуме значительно шире, чем то, что реализует отдельная личность. Некоторые из имеющихся возможностей принципиально отвергаются, другие оказываются менее предпочтительными, третьи рассматриваются как допустимые варианты. В момент, когда историческое, социальное, психологическое напряжение достигает той высокой точки напряжения, когда для человека резко сдвигается его картина мира (как правило, в условиях высокого эмоционального напряжения), человек может резко изменить стереотип, как бы перескочить на другую орбиту поведения, совершенно непредсказуемую для него в «нормальных» условиях¹. Конечно, если мы рассмотрим в такой момент поведение толпы, то мы обнаружим определенную повторяемость в том, как многие единицы людей изменили свое поведение, выбрав в иных условиях совершенно непредсказуемую для них «орбиту». Предсказуемое в средних

¹ Для историков, представлявших себе, что человек, как персонаж трагедии классицизма, всегда действует, сохраняя «единство характера», естественно было бы представлять себе санкюлота таким, каким его изобразил Ч. Диккенс в «Повести о двух городах»: «На лицах загнанных людей нет-нет да и проскальзывает свирепое выражение затравленного зверя, готового броситься на своих преследователей» (Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1960. Т. 22. С. 42). Тем большей неожиданностью было обнаружение, что и люди, штурмовавшие Бастилию, и участники сентябрьских убийств были в массе добропорядочные буржуа среднего достатка и отцы семейств (см.: Vovelle M. La Chute de la monarchie 1787—1792. [Paris], 1972. P. 207—209). Но дело именно в том, что в моменты резкого нарушения равновесия в исторической ситуации человек может непредсказуемо менять стереотипы поведения. Разумеется, «непредсказуемо» для данного персонажа, но вполне предсказуемо в другой связи. Например, он может усваивать нормы поведения театрального героя, «римской личности», «исторического лица».

числах для «толпы» оказывается непредсказуемым для отдельной личности. Как заметил еще Кант, «браки, обуславливаемые ими рождения и смерти, на которые свободная воля человека имеет столь большое влияние, кажутся не подчиненными никакому правилу, на основании которого можно было бы наперед математически определить их число. Между тем ежегодные данные о них в больших странах показывают, что они также происходят согласно постоянным законам природы»¹.

Из наблюдения Канта можно было бы сделать вывод о том, что индивидуальные явления характеризуются понижением предсказуемости и этим отличаются от массовых. Однако такое предположение, кажется, было бы преждевременным. И чисто эмпирически историк знает о том, как часто поведение толпы оказывается менее предсказуемым, чем поведение отдельной личности. И теоретически само понятие «индивидуальности», как мы уже имели возможность убедиться, не первично и самоочевидно, а зависит от способа кодирования. Значительно больший интерес представляет соображение И. Пригожина и И. Стенгера о том, что вблизи точек бифуркации система имеет тенденцию переходить на режим индивидуального поведения. Применительно к приводимому Кантом примеру можно было бы сказать, что индивидуальный брак, как правило, совершается в обстановке эмоционального напряжения, как результат выбора из альтернативы, свободного волевого акта. Между тем для объединения типа «популяция» — это действие, реализующее норму. Чем ближе к норме, тем предсказуемее поведение системы.

Однако в этом вопросе есть еще одна сторона: там, где можно предсказать следующее звено событий, можно утверждать, что акта выбора из равновозможных альтернатив не было. Но сознание — всегда выбор. Таким образом, исключив выбор (непредсказуемость, осознаваемую внешним наблюдателем как случайность), мы исключаем сознание из исторического процесса. А исторические закономерности тем и отличаются от всех других, что понять их, исключив сознательную деятельность людей, в том числе и семиотическую, нельзя.

В этом отношении особенно показательны творческое мышление. Как мы уже говорили, творческое сознание есть акт возникновения текста, непредсказуемого по автоматическим алгоритмам. Теперь можно было бы обратить внимание на то, что тем не менее определенные аспекты всегда остаются предсказуемыми («традиция») и если рассматривать только их, то процесс представится непрерывным и плавным, другие — предсказуемы с определенной степенью вероятности, третьи — полностью неожиданны. Однако и степень их неожиданности окажется различной в зависимости от того, читаем ли мы последовательность текстов во временной направленности или против нее. Неожиданный текст не есть невозможный, но лишь наименее вероятный (или достаточно мало вероятный). Однако низкая вероятность появления, например, «байроновского романтизма» без Байрона определяет ситуацию лишь *до* момента его возникновения. Более того, в сфере культуры чем

¹ Кант И. Соч.: В 6 т. М., 1966. Т. 6. С. 7.

неожиданнее тот или иной феномен, тем сильнее его влияние на культурную ситуацию *после* того, как он реализовался. Совершение неожиданного события (появление непредсказуемого текста) резко меняет ситуацию для последующего. Невероятный текст становится реальностью и последующее развитие исходит уже из него как из факта. Неожиданность стирается, оригинальность гения превращается в рутину подражателей, и за Байроном следуют байронисты, а за Бреммелем — щеголи всей Европы.

При ретроспективном чтении снимается драматическая дискретность этого процесса, и Байрон предстает как «первый байронист», последователь своих последователей или, как это обычно именуется в историко-культурных исследованиях, «предшественник».

Фридрих Шлегель в своих «Фрагментах» поместил изречение: «Историк — это пророк, обращенный к прошлому»¹. Это остроумное замечание дает нам повод отметить различие между позицией предсказывающего будущее гадателя и «предсказывающего» прошлое историка. Никакой гадатель или предсказатель не называет будущее однозначно как нечто неизбежное и единственно возможное: предсказание или строится по принципу двухступенчатой условности (типа: «если сделаешь то-то, то произойдет то-то»), или формулируется нарочито неопределенно, так, что требует дополнительных толкований. Во всяком случае, предсказание всегда сохраняет запас неопределенности, неисчерпанность выбора между некоторыми альтернативами. Отсюда постоянный в фольклоре и архаических текстах мотив неправильно понятого предсказания.

Так, например, Фукидид сообщает такой случай: «...Килону, вопросившему оракул в Дельфах, Бог изрек прорицание: на величайшем празднике Зевса Килон должен овладеть Афинским акрополем. Во время игр в пелопонесской Олимпии Килон с отрядом вооруженных людей, присланных Феагеном, и своими приверженцами захватил акрополь, намереваясь стать тираном. Он полагал, что это и есть тот „величайший праздник Зевса“, о котором изрек ему оракул, и что он как победитель в Олимпии имеет особое основание толковать оракул именно так. Подразумевалось ли в вещании „величайшее празднество“ в Аттике или где-либо в другом месте, об этом Килон не подумал, а оракул не разъяснил»². В результате замысел Килона принес ему гибель. В Риме специальная коллегия децемвиров избиралась для толкования предсказаний сивиллиных книг. Цицерон в трактате «О дивинации» замечает: «...что касается толкователей всех этих оракулов, то их роль по отношению к тем, чьи прорицания они толкуют, напоминает роль грамматиков по отношению к поэтам»³. Подводя итоги, Цицерон писал: «Хрисипп наполнил целый свиток твоими оракулами, частью, как я полагаю, ложными, частью оправдавшимися случайно (ведь это очень часто бывает со всяким

¹ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма / Пер. с нем. Л., 1934. С. 170. Изречение это понравилось Пастернаку, который процитировал его, хотя и приписав ошибочно Гегелю.

² Фукидид. История / Изд. подгот. Г. А. Стратановский и др. Л., 1981. С. 54.

³ Цицерон. Философские трактаты / Пер. с лат. М. И. Рижского; отв. ред. и сост. Г. Г. Майоров. М., 1985. С. 205.

изречением), частью столь неопределенными и темными, что их истолкователь сам нуждается в толкователе. А чтобы понять смысл оракула, приходится прибегать к другим оракулам (sortes). Наконец, часть из них двусмысленна настолько, что разобраться в них под силу только диалектикам. Так, когда богатейшему царю Азии Крезу был выдан оракул: „Крез, через Галис проникнув, великое царство разрушит“, то этот царь посчитал, что ему суждено разрушить вражеское царство, а разрушил он свое». Далее Цицерон приводит предсказание оракула Пирру: «Aio te, Aeacida, Romanos posse», нарочито сформулированное так, что возможны два истолкования: «Я говорю, Эакид, Рим можешь победить ты» и «Я говорю тебе, Эакид, Рим сможет победить [тебя]»¹.

Историк, «предсказывающий назад», отличается от гадателя тем, что «снимает» неопределенность: то, что не произошло de facto, для него и не могло произойти. Исторический процесс теряет свою неопределенность, то есть перестает быть информативным.

Неопределенность подразумевает истолкователя. И здесь приходит на ум одна параллель: художественный текст, в отличие от научного, также содержит высокую степень неопределенности и нуждается в истолкователе (критике, литературоведе, ценителе). Между тем научный текст в таком посреднике не нуждается. Разница, видимо, в том, что научный текст смотрит на мир как на уже построенный, сделанный и, следовательно, смотрит на него, в известной мере, ретроспективно (конечно, в меньшей мере, чем историк). Художественный текст есть акт создания мира, такого мира, в который заложены механизмы непредсказуемого саморазвития. С этим связан еще один ряд явлений. Само понятие непредсказуемости относительно и зависит от большей или меньшей степени вероятности того или иного события. Чем ближе к точкам бифуркации, тем индивидуальнее кривая событий. При этом в разных типах текстов степень предсказуемости/непредсказуемости в один и тот же исторический момент различна. Так, например, в науке наблюдается одновременность появления даже самых неожиданных идей: над интегральными и дифференциальными исчислениями работали одновременно Ньютон и Лейбниц; Дарвин и Уоллес независимо друг от друга пришли к идее эволюции, идеи теории относительности одновременно с Эйнштейном наметил Пуанкаре, к проблеме неевклидовой геометрии независимо и одновременно подошли Лобачевский, Бойяи, Гаусс, Швейкарт и Тауринус. В истории искусств таких явлений не наблюдается. Отсюда вытекает еще одна особенность: если мы предположим смерть какого-либо крупного изобретателя до того, как он успел сделать свое открытие, мы можем не сомневаться, что рано или поздно (как правило, в обозримо сближенные сроки) это открытие будет сделано. В этом смысле, неожиданная смерть того или иного ученого не вносит коренного изменения в ход исторического процесса. Между тем, если бы Данте или Достоевский умерли в детстве, не написав своих произведений, они так и не были бы написаны, а это означало бы изменение не только пути литературы, но и общей истории человечества, при том что степень

¹ Цицерон. *Философские трактаты*. С. 285.

гениальности Данте и Эйнштейна может быть соизмерима. Принципиальная разница состоит в том, что мысль ученого отделима от индивидуального текста и, следовательно, переводима. Мысль художника *есть текст*. А текст создается однократно.

Таким образом, мы можем заключить, что необходимость опираться на тексты ставит историка перед неизбежностью двойного искажения. С одной стороны, синтагматическая линейная направленность текста трансформирует событие, превращая его в нарративную структуру, а с другой, противоположная направленность взгляда историка. Чтобы понять специфику положения историка, представим себе следующий мысленный эксперимент: в одном из своих рассуждений Фламарион придумал человечка (он наименовал его Люменом), который бы удалялся от Земли со скоростью, превышающей скорость света. Для такого наблюдателя время шло бы в обратном направлении и, как заметил А. Пуанкаре, история потекла бы вспять, и Ватерлоо предшествовало бы Аустерлицу.

Представим после этого, что Фламарионов Люмен затем поселился бы на земле, поступил на исторический факультет, подчинился бы земному времени и линейным законам человеческой речи, и перед ним бы возникла задача написать на основе своих впечатлений исторический труд. Исторические события оказались бы в его изложении подвергнуты двум трансформациям: первая соответствовала бы его переживанию обратного течения времени, а вторая — вторичному повороту, вернувшему время к его «нормальному» земному следованию. В этих условиях наш Люмен сделался бы строгим детерминистом.

Нельзя, однако, не коснуться еще одного типа деформации, которую навязывает нарративная структура историческому тексту. Напротив, особенно в своей наиболее древней форме — мифе, неизбежно накладывает на внетекстовую реальность мощные, рассекающие ее непрерывность, грани: начало и конец. Всякий текст, по определению, имеет границы. Но не все из них обладают одинаковым моделирующим весом. Можно выделить культуры, тексты, ориентированные на начало, и именно ему придающие особую семиотическую значимость, и, напротив того, ориентированные на конец. Сразу же приходят на память мифы о начале и эсхатологические мифы. Однако значение этих ориентации значительно более широкое.

Не только архаические мифы «о происхождении» видят в истоках, началах основу моделирования культуры. Приведем примеры средневековых текстов.

В «Слове о полку Игореве» имеется следующее место: «А уже не вижду власти сильного, и богатаго и многовои и брата моего Ярослава съ Черни-говьскими былями, съ Могуты и съ Татраны и съ Шельбиры, и съ Топчаки, и съ Ревугы, и съ Ольберы. Тги бо бес щитовъ съ засапожники кликомъ плъкы побъждають, звонячи въ прадъднюю славу»¹.

В той же мере, в какой «черниговские были», могуты, татраны и прочие показались загадочными и вызвали обширную комментаторскую литературу, выражение «звонячи в прадъднюю славу» показалось прозрачным и ни в

¹ Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгород-Северского Игоря Святославовича... Москва, 1800 // Слово о полку Игореве. Л., 1952. С. 26—27.

каких особых пояснениях не нуждающимся¹. Остается, однако, неясным, почему подвиги соратников Ярослава заставляют звенеть славу предков, а не их собственную, почему подвиги совершают правнуки, а звенит при этом не их новая слава, а старая слава прадедов, совершивших в свое время какие-то другие исторические дела.

Для понимания этого места в тексте исключительно важно глубокое наблюдение Д. С. Лихачева о природе чувства времени в древнерусской культуре: «Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. „Задние“ события были событиями настоящего или будущего. „Заднее“ — это наследство, остающееся от умершего, это то „последнее“, что связывало его с нами. „Передняя слава“ — это слава отдаленного прошлого, „первых“ времен, „задняя же слава“ — это слава последних деяний»².

Д. С. Лихачев указал на чрезвычайно существенный аспект вопроса. Линейное время современного культурного сознания неразрывно связано с представлениями о том, что каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. Признак реальности приписывается лишь настоящему времени. Прошлое существует как воспоминание и причина — настоящее как реальность, будущее как следствие. С этим связано убеждение в том, что если подлинной реальностью обладает лишь настоящее, то смысл его раскрывается только в будущем. Отсюда стремление выстраивать события в единую движущуюся цепь и организовывать ее причинно-следственными связями.

Древнерусское сознание исходило из иных представлений. Лежащие в основе миропорядка «первые» события не переходят в призрачное бытие воспоминаний — они существуют в своей реальности вечно. Каждое новое событие такого ряда не есть нечто отдельное от «первого» его прообраза — оно лишь представляет обновление и рост этого вечного «столбового» события. Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением Каинова греха, который сам по себе вечен.

Поэтому особенно великим грехом являются новые, неслыханные преступления: они получают с момента своей реализации бытие, и каждое новое их повторение падает на голову не столько непосредственно совершившего их грешника, сколько на душу первого преступника. Точно так же и великие и славные дела лишь оживляют вечно существующую, и единственно реальную «первую славу», звонят в нее, как в колокол, который имеет реальное бытие

¹ Уже первые публикаторы «Слова» перевели его как «гремя славою предков», это понимание, по существу, осталось неизменным. Ср. «бряцаю славою прадедов» в новейшем переводе Р. О. Якобсона. Словарь-справочник «Слова», составленный В. Л. Виноградовой, к слову «звонить» дает пояснение: «*Перен.* Разглашать, делать известным повсюду (о славе предков)...» (Словарь-справочник «Слова о полку Иго-реве»: [В 5 вып.] / Сост. В. Л. Виноградова. М; Л., 1965—1978. Вып. 2. С. 119). Словарь Срезневского приводит интересующий нас текст как простой пример к значению «бить въ колоколь» (*Срезневский И. И.* Материалы для Словаря древнерусского языка по письменным памятникам: [В 3 т.]. СПб., 1893. Т. 1. Стб. 964).

² *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 262.

и тогда, когда молчит, в то время, как звон его — не бытие, а свидетельство бытия. Подобно тому, как в циклическом времени мифа события непрерывно повторяют исконный порядок вечного Цикла и, одновременно, для того, чтобы каждое событие, единственно предусмотренное в Порядке, осуществилось, требуется магическое вмешательство ритуала, которое его реализует, — для того, чтобы вечный колокол прадедовской славы звенел, необходимы героические дела правнуков.

Такой тип сознания обращает мысль не к концу — результату, а к началу — истоку.

Современному сознанию будет легче представить себе подобный строй мысли, если мы проиллюстрируем его исторически более близкими примерами.

Гоголь остро чувствовал и умом исследователя, и интуицией художника самую суть архаического мировоззрения. В «Страшной мести» писателя отразилась с необычайной яркостью интересующая нас в данном случае система категорий. Злодей Петр, убив побратима, совершает неслыханное преступление, соединяющее грехи Каина и Иуды, и становится зачинателем нового и небывалого зла. Преступление его не уходит в прошлое: порождая цепь новых злодейств, оно продолжает существовать в настоящем и непрерывно возрастать. Выражением этого представления становится образ мертвеца, растущего под землей с каждым новым злодейством.

Подобно тому, как текст, имеющий на странице книги вневременное бытие, в процессе чтения реализуется как уже прочтенный, читаемый или тот, который еще будет читаться, текст мировой истории для средневекового сознания существует в своем глубинном бытии вне времени и лишь, обновляясь в реализующих его поступках людей, обретает временную последовательность. Метафора эта оказывала глубокое воздействие на историософскую мысль средневековья. При этом следует учесть, что само понятие чтения было иным: оно подразумевало не только повторное и постоянное возвращение к определенным текстам, но и упорядоченность этих возвращений. Аналогично этому и человеческие поступки могли восприниматься как повторение поступков уже бывших, вернее повторная реализация их глубинных прообразов.

Таким образом, в подобном представлении активны две стороны: с одной стороны, действует зачинатель. Именно он создает постоянные конструктивные признаки мира. Будучи единожды созданы, эти «столбовые» конструкции уже существуют вневременно, не входя в историю людей, а располагаясь в более глубинных слоях бытия. Отсюда типичное для древнерусской письменности внимание к вопросу «кто зачал?», «откуда повелось?»¹.

«Повесть временных лет», начиная с первой строки («Се повесть временных лѣтъ. Откуда есть пошла руская земля, кто въ Киевъ нача первѣе княжити и

¹ О специфике сознания, обращенного к «началам», см.: *Eliade M. Aspects du mythe*. Paris, 1963. P. 33—54; *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. С. 263 и далее; *Лотман Ю. М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 августа 1966 г. Тарту, 1966.*

откуда руская земля стала есть»¹), пронизана идеей «начал»: «...и самъ съгоръ ту Аронъ, и умре предъ отцемъ, предъ симъ бо не бѣ умиралъ сынъ предъ отцемъ, но отецъ предъ сыномъ, отъ сего начата умирати сынове предъ отцемъ»².

Тот, кто вершит «первое» дело, несет ответственность перед Богом, поскольку оно не исчезает уже, а вечно существует, обновляясь в последующих поступках: «...и поиде (Ярослав. — Ю. Л.) на Святополка нарекъ Бога, рекъ не я почахъ избивати братю, но онъ»³.

С другой стороны, необходим «обновитель», тот, кто своими деяниями — добрыми или злыми — как бы стирает пыль с ветхих дел зачинателя.

Роль такого «обновителя» исключительно велика. Одновременно возможен и параллельный ему тип человека, который тем или иным способом ослабил роль первых деяний — дурных или хороших. Именно рассказы об этих поступках и действиях интересуют в первую очередь средневекового повествователя, в то время как рассказ о «первых деяниях» типичен для мифо-эпической стадии. Однако возникающие при этом повествовательные тексты резко отличаются от исторических рассказов своей обращенностью не к результатам поступка, а к его истокам. Весьма показательным признаком ориентированности текста здесь будет сравнительный структурный вес (отмеченность) категорий «начала» и «конца» текста.

Историческое повествование и связанная с ним структура романного текста, подчиненные временной и причинно-следственной последовательности, ориентированы на конец текста. Именно в нем сосредоточивается основной структурный смысл повествования. Вопрос: «Чем кончилось?» — в равной мере характеризует наше восприятие исторического события и романного текста. Мифологические тексты, повествующие об акте творения и легендарных зачинателях, ориентированы на начало. Это выражается не только в том, что основной для них вопрос — «Откуда повелось?», но и в особой отмеченности начала текста при явно подчиненной роли его конца. Средневековые светские повествовательные тексты — включая сюда и «жесты» («деяния») и, в определенной мере, летописи — представляют средний тип. Героем повествования является «исторический человек», но смысл событий повернут к истоку⁴.

Интересным примером своеобразного компромисса между двумя этими принципами является «Повесть о Горе-Злосчастии», в которой ясно выражена отмеченность категории конца — уход Молодца в монастырь завершает и останавливает навсегда ход событий. Однако повествование все еще обращено к началу; сообщается о творении Адама и Евы и о первородном их грехе:

¹ Полн. собр. русских летописей. Стб. 1—2.

² Там же. Стб. 92.

³ Там же. Стб. 141.

⁴ Иван Грозный в письме к Курбскому утверждает, что, совершив измену, последний погубил не только свою собственную душу, «но и своих прародителей души погубил еси» (Послания Ивана Грозного / Подгот. текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье; пер. и коммент. Я. С. Лурье. М.; Л., 1951. С. 13). Результат действий направлен в противоположном по отношению к историко-прагматическому мышлению направлении.

Ино зло племя человеческо — вначале
пошло непокорливо, ко отцову учению
ззорчиво, к своей матери непокорливо...¹

Весь сюжет повести — лишь «обновление» исходного греха человека.

«Слово о полку Игореве» — типичное «деяние». Несмотря на то, что действующими лицами являются персонажи «исторического» плана, все истолкование смысла событий повернуто к истокам. Отсюда и основная концепция «Слова»: поход Игоря — «обновление» походов Олега Гориславича, который трактуется как «зачинатель» междоусобий на Руси. Одновременно «нынешние» времена политических усобиц воспринимаются автором «Слова» в отношении к идеальным временам «первых князей». Характерна значительно большая отмеченность начала текста по отношению к его приглушенному концу.

Особенно показательна в этом смысле концепция славы в «Слове о полку Игореве». Слава мыслится в «Слове» как нечто предсуществующее со времен дедов-зачинателей (слава всегда «дедня»). Ее можно заставить потускнеть, если не подновлять новыми героическими делами, но тем не менее она не исчезнет, продолжая бытие в некотором вневременном мире. Определения такого недостойного обращения с «дедней славой» многочисленны: «уже бо выскочисте изъ дъдней славъ», «притрепа славу дъду», «разшибе славу Ярославу». Против того, возможно обновление славы — «звонячи въ прадъдную славу»².

Поведение Игоря и Всеволода для автора «Слова» характеризуется неумеренностью их претензий (что придает поступкам их, как вассалов великого князя Киевского, негативную окраску, а им как героям-рыцарям — своеобразную красоту и ценность): они не только не удовольствовались честью, а решили себе присвоить славу («мужаиме ся сами»), но и захотели, совершив неслыханное, создать эталон славы, который бы затмил все бывшее до них; а всех потомков заставил «звонить в их славу»: «...преднюю славу сами похитимъ, а заднюю сами подълим»³.

Не только слава, но и другие основы миропорядка могут дремать, пребывать как бы в оцепенении до времени обновления: «Тии бо два храбрая Святъславлича, Игорь и Всеволодъ уже лжу убуди, которую то бяше успилъ отецъ ихъ Святъславъ грозный Великий Киевский»⁴.

Ложь здесь — нечто более исконное, чем конкретные и поименно известные на Руси половецкие ханы, это Зло, которое после удачных походов Святослава пребывало в оцепенении и оживилось в результате действия Игоря и Всеволода.

Соединение в средневековых «Повестях» и «Деяниях» веры в предустановленные структуры мира с представлением о деятельности отдельного

¹ Демократическая поэзия XVII века / Подгот. текста и примеч. В. П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1962. С. 34.

² Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгород-Северского Игоря Святославовича... С. 27, 33—35.

³ Там же. С. 27.

⁴ Там же. С. 21.

человека как «звнящего славой дедов» или пробуждающего древнюю Ложь, создавало то равновесие между предустановленным порядком и личными свободой и ответственностью, которые характерны для русской средневековой литературы домосковского периода.

Одновременно определенные типы культуры ориентированы на эсхатологию. В этом смысле можно было бы указать на мифологию ацтеков или Рагнарек скандинавской мифологии, апокалиптические верования ряда религиозных течений средневековья или «Гибель богов» Вагнера и последующую эсхатологию модернизма конца XIX — начала XX в., а также подлинный бум эсхатологических настроений в результате изобретения и применения атомной бомбы и угрозы экологической катастрофы.

Однако в данной связи интереснее было бы обратить внимание не на содержание эсхатологических идей и мифов, а на моделирующее значение конца в определенных типах текстов. Известно, что начало текста, его «зачин», пользуясь термином, принятым для фольклора, играет роль семиотического индикатора: по нему аудитория определяет, в каком семиотическом ключе следует воспринимать последующее. Это можно сопоставить с механизмом органа: орган располагает несколькими клавиатурами-регистрами. Прежде, чем разыгрывать ту или иную пьесу, следует включить определенный регистр. Если весь набор кодов той или иной культуры представить как иерархию регистров, то зачин текста будет играть роль переключателя, включающего определенный регистр, в котором следует воспринимать весь остальной текст. С этим связан своеобразный эффект несовпадения включаемого регистра и последующего текста, широко применяемый в современном кинематографе для создания «ложного ожидания», а также в пародиях, ирои-комических (травестийных) поэмах XVIII в. и т. д. Когда Н. Г. Чернышевский, сидя в камере Петропавловской крепости и одновременно держа голодовку, писал свой социально-утопический роман «Что делать?», он обманул тюремщиков и цензуру, придав произведению детективный зачин.

Однако еще важнее те требования, которые нарративная структура предъявляет к концу текста. Известно, что «счастливый конец», «трагический конец» — важнейшие для читателя характеристики романа или фильма. Женитьба, достижение героем своей цели оставляют у аудитории впечатление благополучного завершения, а смерть героя — трагического, даже, если действие романа происходит до рождества Христова, и в реальном времени персонажи все равно давно уже умерли. Но в том-то и дело, что дискретный, вычлененный текст всегда имеет свое время, которое начинается зачином и оканчивается последним словом текста. И, если герой счастлив и молод в последней фразе текста, то он уже для читателя всегда счастлив и молод. И более того, сам текст становится пространством, где люди счастливы и молоды. В этом наркотизирующее действие *happy end*'ов о современных золушках или других жанров массовой литературы. Неизбежное свойство всякого словесного текста члениться на дискретные единицы в сюжетном тексте, благодаря выделению категории начала/конца, приобретает свойство быть конечной моделью бесконечного мира.

Именно это свойство нарратива, перенесенное на материал истории, оказывает самое глубокое возмущающее воздействие, причем воздействие это

имеет двойной характер. На уровне текста-источника оно выражается в том, что хронист, мемуарист или какой-либо другой создатель документа-источника подчиняет свой текст сюжетно-нарративной структуре, снабжая каждую свою «новеллу» концом моралистического, философского или литературно-художественного звучания. Когда режиссер Фред Циннеман в фильме «Человек для бессмертия» («A Man for All Seasons», 1966) завершает фильм не последним кадром — казнью Томаса Мора, а закадровым голосом диктора, оповещающим, что и Генрих VIII, и кардинал Уолси получили от судьбы возмездие, то мы воспринимаем это известие с некоторым облегчением, удостоверившись, что справедливость заложена в ходе истории. Это же чувство руководит и создателями исторических источников о жизни Т. Мора. Влияние литературной традиции на Томаса Степлетона, биографа Мора, явствует уже из замысла: включить биографию Мора в трилогию о трех святых Томасах — апостоле Фоме, Фоме Бекете и Томасе Море¹. По литературным и агиографическим канонам строит свою биографию Мора и анонимный автор, скрывшийся под псевдонимом «Ro. Ba.»² (около 1599 г., опубликована в 1950 г.). Вообще отличить исторический источник, даже имеющий характер юридического акта, от литературного текста бывает исключительно трудно.

Однако более существенен другой аспект — воздействие нарративных моделей на сознание ученого историка. Стремление историка к построению периодизаций связано с необходимостью пересказывать континуальный материал реальности дискретным метаязыком науки. В данном случае историк еще не отличается от любого ученого. Специфичнее, когда историк начинает рассматривать *СВОЮ* классификацию как внутреннее свойство внетекстового материала и переносит эсхатологическое переживание «начал» и «концов» из области описаний в сферу описываемого. Так, например, эсхатология «конца» века, идеи «гибели богов» Вагнера, Ницше и их последователей определили катастрофизм мышления Освальда Шпенглера. Литературная традиция дала язык, современная философу реальность — убедительный материал. Но из языка, — *инструмента* описания — Шпенглер сконструировал *объект* описания — мировую историю. Первое, что для этого надо было сделать, — это расщепить исторический материал на куски, внося в него абсолютные начала и абсолютные концы. Исторический материал, конечно, членится на периоды, причем грани его отмечены бифуркационными точками, дающими импульсы необратимым и непредсказуемым переменам. Но дело в том, что даже в моменты наиболее резких сломов, захватывающих значительные пучки исторических волокон, они никогда не обнимают *ВСЕХ* сторон жизни (разве что, когда речь идет о физическом уничтожении целого народа или культуры). Прерывистая на одних уровнях, жизнь непрерывна на других, и когда говорится о рубеже, необходимо указывать, с чьей точки зрения. Шпенглер же говорит об абсолютных разрывах, вызываемых смертью одного

¹ См.: *Stapleton T.* Très Thomæ; seu res gestæ S. Thomæ Apostoli, S. Thomæ Archiepisc. Cantuar. Et martyris, et Thomæ Mori Angliæ quondam cancellarii. Douay, 1588.

² См.: The life of sir Thomas More, sometymes Lord Chancellor of England / By Ro. Ba. and ed [ited] from Ms. Lambeth 179, with collations from seven manuscripts by E. V. Hitchcock and P. E. Hallet. With additional notes and appendices by A. W. Rééd. Oxford, 1950.

духа культуры и рождением другого. Именно абсолютность и вычленение культур позволяет рассматривать каждую из них как отдельный организм, перенося на них понятия молодости, зрелости и старости с последующей неизбежной смертью. Эта же абсолютность рассечения требует, чтобы все аспекты культуры рождались и умирали одновременно и, следовательно, животворились из единого центра. Таким центром — и здесь ощущается гегелевская традиция — может быть только душа культуры.

Мы наглядно видим, как нарративность исследовательского мышления влияет на создаваемую ученым конструкцию истории. Стремление рассмотреть всемирную историю как серию замкнутых культур с «началами» и «концами», однако, в гораздо более тонкой, чем у Шпенглера, форме, чувствуется и в грандиозном труде А. Тойнби.

К влиянию мифологических нарративных моделей следует отнести и поиски «начала истории», начала цивилизации и, в связи с этим, появление парадоксального термина «доисторическая цивилизация».

В последние десятилетия археология сделала ряд открытий, значительно отодвигающих нижнюю границу наших знаний о древнейшем периоде культурного развития человечества. То, что казалось началом, оказывается итогом длительного пути, то, что считалось примитивным, обнаруживает глубину и сложность. Совершенно справедливо заметил крупнейший историк восточных культур академик Н. И. Конрад в письме к А. Тойнби, отстаивая идею непрерывности развития культуры человечества: «Да, конечно, целые цивилизации гибнут. Так, от древней ахейской культуры, например, остались руины — Львиные ворота, Кносский дворец и немного другое. Но разве не осталось от нее и еще одно — и, пожалуй, бесконечно более важное — „Илиада“? „Илиада“ — никак не начало новой литературы; она — итог всей предшествующей культуры; но итог, подведенный новым народом, эту культуру унаследовавшим. Подлинное начало греческой литературы — та примитивная поэзия и проза, которую мы находим в „послегомеровскую“ эпоху». И далее: «Мне кажется, что так можно подойти и к другому загадочному памятнику литературы — индийской „Рамаяне“. Пока ничего не было известно о существовании в Индии культуры более древней, чем та, которую мы знаем; пока не были сделаны открытия в Хараппе, в Мохенджодаро, нам ничего другого не оставалось, как предполагать невероятно развитую мифотворческую фантазию, соединенную притом с поразительным искусством ее художественного выражения. Но, может быть, дело объясняется проще? И — чисто исторически? Может быть, и тут — такое же таинство истории, как и в случае с „Илиадой“? Во всяком случае „Рамаяна“ — не примитив. Не начало. Это великий культурный мир, ушедший в безвозвратную даль, но преображенно возродившийся через тех, кто его разрушил. Словом, случай, аналогичный с греческой „Илиадой“»¹.

В свете данных современной археологии исключительно рискованно говорить об абсолютном начале, и высказанная однажды мысль о том, что, если мы имеем развитую цивилизацию, то можно быть уверенным, что до

¹ Конрад Н. И. Избр. труды. История / Сост. Н. И. Фельдман-Конрад. М., 1974. С. 278.

нее уже была развитая цивилизация, перестает казаться парадоксом. Здесь напрашивается параллель с реакцией автокатализа, когда присутствие в начале реакции какого-то количества вещества ее **КОНЕЧНОГО** результата ускоряет сам процесс его образования. Соседство с культурой порождает бурный процесс культуропорождения.

Однако, отодвигая границы возникновения культуры или, вернее, снимая этот вопрос, поскольку, с одной стороны, он навеян мифологией, а с другой, потому, что для его подлинно научной постановки у нас нет и, видимо, никогда не будет достаточных данных, мы должны приучить себя к мысли, что известные нам формы культуры совсем не есть единственно возможные. В частности, можем ли мы предположить мощные цивилизации, развивавшиеся вне письменности и поэтому **для нас** исчезнувшие?

Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры?

Один из распространенных соблазнов для всякого размышляющего над историей и типологией культур и цивилизаций — считать: «Этого не было, значит, этого не могло быть», или, перефразируя: «Это мне неизвестно, значит, это невозможно». Фактически это означает, что тот незначительный, сравнительно с общей неписаной и писаной историей человечества, хронологический пласт, который мы можем изучать по хорошо сохранившимся письменным источникам, принимается за норму исторического процесса, а культура этого периода — за стандарт человеческой культуры.

Остановимся на одном примере. Вся известная европейской науке культура основана на письменности. Представить себе развитую бесписьменную культуру — и любую развитую бесписьменную цивилизацию вообще (а представлять себе и то и другое мы привыкли, лишь произвольно вызывая в своем сознании образы знакомых нам культур и цивилизаций) — невозможно. Не так давно два видных математика¹ 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 т. п. техники с существованием письменности представляется настолько естественной, что альтернативные возможности отвергаются априорно. Можно было бы, опираясь на огромный, реально данный нам материал, признать эту связь универсальным законом культуры, если бы не загадочный феномен южноамериканских доинкских цивилизаций.

¹ См.: *Постников М. М., Фоменко А. Т.* Новые методики статистического анализа нарративно-цифрового материала древней истории / Предв. публ. М., 1980.

Накопленные археологией свидетельства рисуют поистине удивительное зрелище. Перед нами — тысячелетняя картина ряда сменяющих друг друга цивилизаций, создавших мощные строительные сооружения и ирригационные системы, воздвигавших города и огромных каменных идолов, имевших развитое ремесло: гончарное, ткаческое, металлургическое, более того, создавших, без всякого сомнения, сложные системы символов... и не оставивших никаких следов наличия письменности. Факт этот остается до сих пор необъяснимым парадоксом. Выдвигавшееся иногда предположение о том, что письменность была уничтожена пришельцами-завоевателями — сначала инками, а потом испанцами, — не представляется убедительным: каменные памятники, надгробия, неразграбленные и сохранившиеся в первоначальном виде захоронения, гончарная посуда и другие предметы утвари донесли бы до нас какие-нибудь следы письменности, если бы она была. Исторический опыт показывает, что бесследное уничтожение в таких масштабах не под силу никакому завоевателю. Остается предположить, что письменности не было.

Не будем связывать себя априорным «такое возможно», а попытаемся вообразить (ибо иных опор у нас нет), какой должна была быть такая цивилизация, если бы она действительно существовала.

Письменность — форма памяти. Подобно тому, как индивидуальное сознание обладает своими механизмами памяти, коллективное сознание, обнаруживая потребность фиксировать нечто общее для всего коллектива, создает механизмы коллективной памяти. К ним следует отнести и письменность. Однако является ли письменность первой и, что самое главное, единственно возможной формой коллективной памяти? Ответ на этот вопрос следует искать, исходя из представления о том, что формы памяти производны от того, что считается подлежащим запоминанию, а это последнее зависит от структуры и ориентации данной цивилизации.

Привычное нам отношение к памяти подразумевает, что запоминанию подлежат (фиксируются механизмами коллективной памяти) исключительные события, то есть события единичные или в первый раз случившиеся, или же те, которые не должны были произойти, или такие, осуществление которых казалось маловероятным. Именно такие события попадают в хроники и летописи, становятся достоянием газет. Для памяти такого типа, ориентированной на сохранение эксцессов и происшествий, письменность необходима. Культура такого рода постоянно умножает число текстов: право обрастает прецедентами, юридические акты фиксируют отдельные случаи — продажи, наследства, решения споров, причем каждый раз судья имеет дело именно с отдельным случаем. Этому же закону подчиняется и художественная литература. Возникает частная переписка и мемориально-дневниковая литература, также фиксирующая «случаи» и «происшествия».

Для письменного сознания характерно внимание к причинно-следственным связям и результативности действий: фиксируется не то, в какое время надо начинать сев, а какой был урожай в данном году. С этим же связано и обостренное внимание к времени и, как следствие, возникновение представления об истории. Можно сказать, что история — один из побочных результатов возникновения письменности.

Но представим себе возможность другого типа памяти — стремление сохранить сведения о порядке, а не о его нарушениях, о законах, а не об эксцессах. Представим себе, что, например, наблюдая спортивное состязание, мы не будем считать существенным, кто победил и какие непредвиденные обстоятельства сопровождали это событие, а сосредоточим усилия на другом — сохранении для потомков сведений о том, как и в какое время проводятся соревнования. Здесь на первый план выступают не летопись или газетный отчет, а календарь, обычай, этот порядок фиксирующий, и ритуал, позволяющий все это сохранить в коллективной памяти.

Культура, ориентированная не на умножение числа текстов, а на повторное воспроизведение текстов, раз навсегда данных, требует иного устройства коллективной памяти. Письменность здесь не является необходимой. Ее роль будут выполнять мнемонические символы — природные (особо примечательные деревья, скалы, звезды и вообще небесные светила) и созданные человеком: идолы, курганы, архитектурные сооружения — и ритуалы, в которые эти урочища и святилища включены. Связь с ритуалом и вообще характерная для таких культур сакрализация памяти заставляют наблюдателей, воспитанных на европейской традиции, отождествлять эти урочища с местами отправления религиозного культа в привычных для нас наполнениях этого понятия. Сосредоточив внимание на действительно присутствующей здесь сакральной функции, наблюдатель склонен не замечать регулирующей и управляющей функции комплекса: мнемонический (сакральный) символ — обряд. Между тем связанные с этим комплексом действия сохраняют для коллектива память о тех поступках, представлениях и эмоциях, которые соответствуют данной ситуации. Поэтому, не зная ритуалов, не учитывая огромного числа календарных и иных знаков (например, длины и направления тени, отбрасываемой данным деревом или данным сооружением, изобилия или недостатка листьев или плодов в данном году на определенном сакральном дереве и др.), мы не можем судить о функции сохранившихся сооружений. При этом следует иметь в виду, что если письменная культура ориентирована на прошлое, то устная культура — на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют предсказания, гадания и пророчества. Урочища и святилища — не только место совершения ритуалов, хранящих память о законах и обычаях, но и места гаданий и предсказаний. В этом отношении принесение жертвы — футурологический эксперимент, ибо оно всегда связано с обращением к божеству за помощью в осуществлении выбора.

Ошибочно было бы думать, что цивилизация такого типа живет в условиях «информационного голода», поскольку все поступки людей, якобы, фатально предопределены ритуалом и обычаями. Такое общество просто не могло бы существовать. Члены «бесписьменного коллектива» ежечасно оказывались перед необходимостью выбирать, но выбор этот они осуществляли, не ссылаясь на историю, причинно-следственные связи или ожидаемую эффективность, а, как это и делают многие бесписьменные народы, обращаясь к гадалкам 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»¹.

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 предвещения, а в осуществлении их не знает колебаний, действует открыто и не скрывает своих намерений. В противоположность этому культура, ориентированная на способность человека самому выбирать стратегию своего поведения, требует благоразумия, осторожности, осмотрительности и скрытности, поскольку каждое событие рассматривается как «случившееся в первый раз». Любопытный пример мы находим в сообщении В. Тэрнера о гаданиях у центральноафриканских народов, в частности у ндебу. Гадание производится путем встряхивания корзины, в которой находятся специальные ритуальные фигурки, и оценки окончательного их расположения. Каждая фигурка имеет определенный символический смысл, и та или иная из них, оказавшись наверху, играет определяющую роль в предсказании будущего. Тэрнер пишет: «Вторая фигурка, которой мы займемся, называется Chamutang'a. Она изображает мужчину, сидящего съежившись, подперши подбородок руками и опираясь локтями на колени. Chamutang'a означает нерешительного, непостоянного человека <...> Chamutang'a означает также: „человек, от которого не знаешь, чего ожидать“. Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скаречничает. Иногда он без всякой видимой причины неумеренно хохочет в обществе, а иногда не проронит ни слова. Никто не предугадает, когда он впадет в гнев, а когда не выкажет ни малейших признаков раздражения. Ндебу любят, когда поведение человека предсказуемо². Они почитают открытость и постоянство, и если чувствуют, что кто-то неискренен, то допускают, что такой человек, весьма вероятно, колдун. Здесь получает новое освещение идея о том, что скрываемое потенциально опасно и неблагоприятно»³.

Нетрудно, однако, заметить, что все основные жестовые элементы фигурки Chamutang'a из гадательного ритуала ндебу присущи «Мыслителю» Родена. Символика жеста подпирания подбородка настолько устойчива, что статуя Родена не нуждается в пояснениях. Это тем более примечательно, что в замысел скульптора входило изображение «первого» мыслителя: ни лоб, ни пропорции фигуры не несут признаков интеллектуального стереотипа — все значение передается только позой. Интересно при этом напомнить, что те же жестовые стереотипы, по описаниям, использовал Гаррик для создания «гамлетовского типа» (с поправкой на стоячее положение фигуры, что делает

¹ Кант И. Соч. Т. 6. С. 27.

² Стало быть, высоко ценится человек, соблюдающий обычай (примеч. В. Тэрнера).

³ Тэрнер В. Символ и ритуал / Пер. с англ. М, 1983. С. 57—58.

основной жестовой 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?“»¹.

Если учесть, что игра Гаррика закрепила жестовой образ гамлетовского типа, продержавшийся на сценах Европы около ста лет, то смысл процитированного отрывка станет особенно значительным.

Что же общего между Chamutang'a ндебу, Гамлетом и «Мыслителем» Родена? Инвариантным значением будет: человек, находящийся в состоянии выбора. Но для ндебу состояние выбора означает отказ от обычая, утвержденной веками роли. Он связывается или с семантикой нарушения утвержденного порядка, то есть с колдовством (так как ндебу все незакономерное приписывают злонамеренному колдовству), или с такими отрицательными качествами, как двойственность и нерешительность.

Приметы же и предсказания, прогнозируя будущее, связывали функцию выбора с коллективным опытом, оставляя отдельной личности открытое и решительное действие:

На путь ему выбежав из лесу волк,
Крутятся и подъемля щетину,
Победу пророчил, и смело свой полк
Бросал он на вражью дружину².

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 мнемонико-сакральные символы включаются не в словесный текст, а в текст ритуала. Кроме того, по отношению к этому тексту они сохраняют известную свободу: материальное существование их продолжается и вне обряда, включение в различные и многие обряды придает им широкую многозначность. Самое существование их подразумевает наличие обволакивающей их сферы устных рассказов, легенд и песен. Это приводит к тому, что синтаксические связи этих символов с различными контекстами оказываются «разболтанными». Словесный (в частности, письменный) текст покоится на синтаксических связях. Устная культура ослабляет их до предела. Поэтому она может вклю-

¹ Из письма немецкого литератора Г. Х. Лихтенберга критику Бойе от 1 и 10 октября 1775 г. // Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульского. М., 1955. С. 57.

² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 206.

чать большое число символических знаков низшего порядка, находящихся как бы на грани письменности: амулетов, владельческих знаков, счетных предметов, знаков мнемонического «письма», но предельно редуцирует складывание их в синтаксическо-грамматические цепочки. Культуре этого типа не противопоказаны предметы, позволяющие осуществлять счет в пределах, вероятно, достаточно сложных арифметических операций. В рамках такой культуры возможно бурное развитие магических знаков, используемых в ритуалах и использующих простейшие геометрические фигуры: круг, крест, параллельные линии, треугольник и другие — и основные цвета. Знаки эти не следует смешивать с иероглифами и буквами, поскольку последние тяготеют к определенной семантике и обретают смысл лишь в синтагматическом ряду, образуя цепочки знаков. Первые же имеют значение размытое, часто внутренне противоречивое, обретают смысл в отношении к ритуалу и устным текстам, мнемоническими знаками которых являются. Иная их природа раскрывается при сопоставлении фразы (цепочки языковых символов) и орнамента (цепочки магико-мнемонических и ритуальных символов).

Развитие орнаментов и отсутствие надписей на скульптурных и архитектурных памятниках в равной мере являются характерными признаками устной культуры. Иероглиф, написанное слово или буква и идол, курган, урочище — явления, в определенном смысле, полярные и взаимоисключающие. Первые обозначают смысл, вторые *напоминают* о нем. Первые являются текстом или частью текста, причем текста, имеющего однородно-семиотическую природу. Вторые включены в синкретический текст ритуала или мнемонически связаны с устными текстами, приуроченными к данному месту и времени.

Антитетичность письменности и скульптурности прекрасно иллюстрируются библейским эпизодом столкновения Моисея и Аарона, скрижалей первого, призванных дать народу новый механизм культурной памяти («завет»), и синкретического единства идола и ритуала (пляски), воплощающих старый тип хранения информации: «...и 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 Божий.

И услышал Иисус голос народа шумящего, и сказал Моисею: военный крик в стане.

Но Моисей 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: 15—20).

Весьма интересный материал, с точки зрения интересующей нас темы, дает диалог Платона «Федр». Посвященный вопросам риторского искусства, он тесно связан с проблемами мнемоники. С самого начала диалога Платон уводит Сократа и Феда 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.

Федр. Не отсюда ли? Речка в этом месте такая славная, чистая, прозрачная, что здесь на берегу как раз и резвятся девушкам.

Сократ. Нет, место ниже по реке на два-три стадия, где у нас переход к святилищу Агры: там есть и жертвенник Борей¹.

Далее Сократ неожиданно предлагает собеседнику парадоксальный вывод о вреде, который причиняет памяти письменность. Общество, основанное на письменности, представляется Сократу беспмятным и аномальным, а бесписьменное — нормальной структурой с твердой коллективной памятью. Сократ рассказывает о божественном Тевте, который открыл египетскому царю науки. «Когда же дошел черед до письмен, Тевт сказал: „Эта наука, царь, сделает египтян более мудрыми и памятьливыми, 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"»².

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

Отнесенность устных текстов, цивилизирующихся вокруг идолов и урочищ, к определенному месту и времени (идол функционирует — как бы «оживает» в культурном отношении — в определенное время, которое ритуально и календарно является как бы «его временем», и стягивает к себе локальные легенды) проявляется в совершенно различном переживании письменной и бесписьменной культурами местного ландшафта. Письменная культура тяготеет к тому, чтобы рассматривать созданный Богом или Природой мир как Текст и стремиться прочесть сообщение, в нем заключенное. Поэтому главный смысл ищется в письменном Тексте — сакральном или научном — и экстраполируется затем на ландшафт. С этой точки зрения, смысл Природы раскрывается лишь «письменному» человеку. Человек этот ищет в Природе законов, а не примет. Интерес к приметам расценивается как предрассудки, будущее стремятся определить из прошлого, а не на основании гаданий и предвещаний.

¹ Платон. Соч.: В 3 т. / [Пер. с древнегреч.] Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. М., 1970. Т. 2. С. 161.

² Там же. С. 216—217.

Бесписьменная культура относится к ландшафту иначе. Поскольку то или иное урочище, святилище, идол «включаются» в культурный обиход ритуалом, жертвоприношениями, гаданиями, песнями или плясками, а все эти действия приурочены к определенному времени, эти урочища, святилища, идолы связаны с определенным положением звезд или солнца, луны, циклическими ветрами или дождями, периодическими подъемами воды в реках и пр. Природные явления воспринимаются как напоминающие или предсказывающие знаки. То, что библейский бог в договоре с Ноем заветом поставил радугу, а Моисею дал письменные скрижали, отчетливо символизирует смену типологической ориентации на разные виды памяти.

Легко заметить, что так называемая «народная» и «культурная» медицина ориентируется на два различных вида сознания — бесписьменное и письменное. Нужна была пронзительность 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 Давней
правды. Храм упал; А руин его, потомок
Языка не разгадал...¹

Показательно, что поэт связывает здесь предрассудок именно с храмом — архитектурным сооружением, а не с «надписью надгробной на непонятном языке» (III, 210) — образ, который нашел Пушкин для непонятого слова.

Сравнение Баратынского напрашивается при размышлениях над утраченным смыслом доинкских архитектурных сооружений древнего Перу.

Приведенные нами выше библейские тексты рисуют привычную для нас картину: бесписьменная и письменная культуры предстают как две сменяющие друг друга стадии — высшая и низшая.

Однако можно ли из того факта, что на знакомом нам евразийском пространстве историческое движение пошло именно по этому пути, заключать, что оно только и могло пойти? Тысячелетнее существование бесписьменных культур в доколумбовой Америке служит убедительным свидетельством устойчивости такой цивилизации, а достигнутые ею высокие культурные показатели наглядно демонстрируют ее культурные возможности. Для того, чтобы письменность сделалась необходимой, требуются нестабильность исторических условий, динамизм и непредсказуемость обстоятельств и потребность в разнообразных семиотических переводах, возникающая при частых и длительных контактах с иноэтнической средой. В этом отношении пространство между Балканами и Северной Африкой, Ближний и Средний Восток, побережье Черного и Средиземного морей, с одной стороны, плоскогорья Перу, долины в междугорье Анд и узкая полоса перуанского побережья, — с другой, представляют полярно противоположные исторические бассейны. В первом случае — котел постоянного смешения этносов, непрерывного перемещения, столкновения разных культурно-семиотических структур-

¹ Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 201.

тур, во втором — вековая изоляция, предельная ограниченность торгово-военных контактов с внешними культурами, идеальные условия для непрерывности культурной традиции (разрушение изоляции, как правило, сопровождается полным исчезновением той или иной древнеперуанской цивилизации). Победа письменной цивилизации в одном случае и бесписьменной — в другом представляется естественной.

О роли типологических символов в истории культуры

Анализируя наиболее архаические социо-культурные модели, мы можем выделить, в частности, две, представляющие особый интерес в свете их дальнейших трансформаций в истории культуры. С известной степенью условности одну из них мы будем именовать магической, другую — религиозной. Необходимо сразу же подчеркнуть, что речь идет не о каких-либо реальных культурах, а о типологических принципах. Выявившиеся в *ИСТОРИИ* культуры религии, чаще всего, сложно составляются из обоих элементов. В некоторых мировых религиях, по нашей терминологии, доминирует магия.

Магическая система характеризуется:

1. Взаимностью. Это означает, что участвующие в этих отношениях агенты оба являются действующими (например, колдун совершает определенные действия, *В ОТВЕТ НА КОТОРЫЕ* заклинаемая сила совершает свои). Односторонние действия в системе магии не существуют, так как если колдун в силу своего незнания совершает неправильные действия, которые бессильны вызвать заклинаемую силу и заставить ее действовать, то такие слова и жесты в системе магии действиями не признаются.

2. Принудительностью. Это означает, что определенные действия одной стороны влекут за собой обязательные и точно предусмотренные действия другой. В магических отношениях зафиксированы многочисленные тексты, свидетельствующие о том, что колдун заставляет потустороннюю силу явиться и действовать против ее воли, хотя и располагает меньшей мощностью. Совершение действий одной *требует* ответных определенных действий со стороны другой. В этом случае власть как бы распределяется поровну: потусторонние силы властны над колдуном, а он властен над ними.

3. Эквивалентностью. Отношения контрагентов в системе магии носят характер эквивалентного обмена и могут быть уподоблены обмену конвенциональными знаками.

4. Договорностью. Взаимодействующие стороны вступают в определенного рода договор. Договор этот может иметь внешнее выражение (заключение контрактов, клятвы соблюдения условий и пр.) или быть подразумеваемым. Однако наличие договора подразумевает и возможность его нарушения в такой же мере, в какой из конвенционально-знаковой природы обмена вытекает потенциальная возможность обмана и дезинформации¹. Отсюда с неизбежностью вытекает возможность различных толкований до-

¹ См.: *Reicher C.* La Diabolie, la Séduction, la Renardic, l'écriture. Paris, 1979.

говора и стремление каждой из сторон вложить в выражение договорных формул выгодное ей содержание.

В основе религиозного акта лежит не обмен, а безоговорочное *вручение себя* во власть. Одна сторона отдает себя другой без того, чтобы сопровождать этот акт какими-либо условиями, кроме того, что получающая сторона признается носителем высшей мощи¹. Отношения этого типа характеризуются:

1. Односторонностью; они имеют однонаправленный характер: отдающий себя во власть субъект рассчитывает на покровительство, но между его акцией и ответным действием нет обязательной связи; отсутствие награды не может служить основанием для разрыва отношений.

2. Из сказанного вытекает отсутствие принудительности в отношениях: одна сторона отдает все, а другая может дать или нет, так же как она может отказать достойному (дарителю) и отдать недостойному (не участвующему в данной системе отношений или нарушающему ее).

3. Отношения не имеют характера эквивалентности: они исключают психологию обмена и не допускают мысли об условно-конвенциональном характере основных ценностей. Поэтому средствами коммуникации являются в этом случае не знаки, а символы, природа которых исключает возможность отчуждения выражения от содержания и, следовательно, обмана или толкования.

4. Следовательно, отношения этого типа имеют характер не договора, а безусловного дара.

Следует подчеркнуть, что речь идет о модели культурпсихологии этих типов отношений — реальные мировые религии никогда не могли обходиться без той или иной степени участия магической психологии. Например, отказываясь от мысли об эквивалентно-обменном характере в отношениях между человеком и богом в пределах земной жизни, они, в ряде случаев, включали идею загробного воздаяния, устанавливая систему принудительного (то есть однозначно обусловленного и, следовательно, справедливого) отношения между земной и потусторонней жизнью².

Официальная церковь языческой Римской империи последних веков, за фасадом которой таились глубоко сокрытые культы религиозного характера, была магической. Система жертвоприношения богам составляла основу договорных с ними отношений, а официальное поклонение императору имело характер конвенции с государством. Именно в силу отмеченных выше черт магизма, «религия» римлянина не противоречила ни его развитому и укоренившемуся в самых глубинах его культурной психологии юридическому мышлению, ни всей структуре разработанного правового государства. Христианство, с позиции римлянина, было глубоко антигосударственным началом, поскольку представляло собой религию в самом точном значении этого слова

¹ Имеется в виду именно мощь, а не благодать, поскольку возможно религиозное, в указанном выше смысле, поклонение и злым силам.

² Ср. противоположное мнение св. Августина, согласно которому конечное спасение или проклятие человека не зависит от его добродетели, а целиком определяется произволом Бога.

и, следовательно, исключало формально-юридическое, договорно-правовое сознание. А отказ от этого сознания был для человека римской культуры отказом от самой идеи государственности.

Языческие культы на Руси имели, видимо, шаманистский, то есть магический характер. **Совпадение** принятия христианства Русью и возникновение киевской государственности повлекло ряд существенных последствий в интересующем нас аспекте. Сложившееся двоеверие давало две противоположные модели общественных отношений. Нуждавшиеся в оформлении отношения князя и дружины тяготели к договорности. Такая модель наиболее адекватно отражала складывающуюся систему феодальных связей, основанных на патронате — вассалитете, всю структуру взаимных прав — обязанностей и этикетно-знакового обмена, на которых покоилось идеологическое оформление рыцарского общества. Традиция русского магического язычества органически входила здесь в тот порядок, который образовывался в результате европейского синтеза племенных установлений варварских народов и римской юридической традиции, прочно державшейся в старых городах империи с их отстаивающими свои права коммунами, сложной системой правовых отношений и обилием юристов.

Однако если на Западе договорное сознание, магическое по своей далекой основе, было окружено авторитетом римской государственной традиции и заняло равноправное место рядом с религиозно-авторитарным, то на Руси оно осознавалось как языческое по своей природе. Это накладывало печать на его общественную оценку. Показательно, что в западной традиции договор как таковой не имеет оценочной природы: его можно заключать и с дьяволом (например, в житии св. Теофиля, который продал душу дьяволу, а после выкупил ее покаянием), но возможен и договор с силами святости и добра. Так, в «Цветочках» Франциска Ассизского содержится известный рассказ о договоре между Франциском и свирепым волком из Губбио. Обвинив волка в том, что он ведет себя «какъ самый худший изъ разбойниковъ и убийць», пожирая не только животных, но и покушаясь на людей, которые несут на себе образ Божий, Франциск заключил: «...но я хочу, братъ волкъ, заключить мир между тобой и здѣшними людьми...» Франциск предложил волку эквивалентный обмен: он, волк, откажется от своих злодейств, а жители Губбио перестанут преследовать его и будут снабжать пищей. «Объщаешь ты мнѣ это? — И волк, наклоением головы ясно показаль, что обещаетъ»¹. Договор был заключен и соблюдался обеими сторонами до смерти волка.

Ни в русской народной, ни в средневековой книжной традиции Руси подобные тексты нам неизвестны: договор возможен только с дьявольской силой или с ее языческими адекватными (договор мужика и медведя). Это, во-первых, накладывает эмоциональный отсвет на договор как таковой — он лишен ореола культурной ценности. В рыцарском быту Запада, где отношения с Богом и святыми могут моделироваться по системе «сюзерен-вассал» и подчиняться условному ритуалу типа посвящения в рыцари и служения Даме, договор, скрепляющий ритуал, жест, пергамент и печати

¹ Сказания о бедняке Христове // Книга о Франциске Ассизском. М., 1911. С. 53—54.

осеняются ореолом святости и получают высший ценностный авторитет. На Руси договор воспринимается как дело чисто человеческое (в значении: «человеческое» как противоположное «божественному»). Введение крестного целования, когда необходимо скрепить договор, свидетельствует именно о том, что без безусловного и внедоговорного божественного авторитета он недостаточно гарантирован. Во-вторых, во всех случаях, когда договор заключается с нечистой силой, соблюдение его греховно, а нарушение — спасительно. Именно в общении с нечистой силой выступает условность словесно-знаковой коммуникации, позволяющая пользоваться словами для обмана. Возможность различных толкований слова (казуистика) также отождествляется не с выяснением его истинного значения, а с желанием обмануть (ср. у Достоевского: «Аблакат — продажная совесть»). Сравним эпизод из сказки «Змей и цыган»¹. Змей и цыган договорились соревноваться в свисте: «Змей как свистнул — со всех деревьев лист осыпался. „Хорошо, брат, свистишь, а все не лучше моего, — сказал цыган. — Завяжи-ка наперед свои бельмы, а то как я свистну — они у тебя изо лба повыскачат!“ Змей поверил и завязал платком свои глаза: „А ну, свисти!“ Цыган взял дубину да как свистнет змея по башке...»²

Игра словами, обнажающая условную природу знака и превращающая договор в обман, возможна в отношении к черту, змею, медведю, но немыслима в общении с Богом и миром святости. Известна поговорка Даниила Заточника: «Лжи бо, рече, мирови, а не Богу: Богу нелзь солгати, ни вышним играти». Показательно, что «солгати» и «играти» приравняются.

¹ При договоре с нечистой силой обычный способ нарушения договора — покаяние (ср. «Повесть о Савве Грудцыне»). Более сложный вариант — апокриф об Адаме. Известен текст (А. П. Пыпин сообщает, что он извлечен из старообрядческой рукописи, но не указывает данных о ней), согласно которому Адам заключил договор с дьяволом в обмен на исцеление Евы и Каина: «И рече дьяволъ: „Даси на ся рукописание <...> живой Богу, а мертвыя тебъ!“» (Памятники отреченной русской литературы. Т. 1. С. 16). Однако характерно, что, видимо, более распространенным был текст, в котором Адам, заключая договор, сознательно обманывал дьявола. После изгнания из рая Адам запряг вола и начал пахать землю. «...И прииде дьяволъ: „Не дамъ тебъ земли работати, понеже моя есть земля, а Божия суть небеса и рай <...> Напиши мнѣ рукописание свое, да еси мой, тогда мою землю работай“. Адамъ рече: „Чья есть земля, того семи и азъ и чада моя“». Далее автор объясняет, что Адам хитро обманул дьявола: он знал, что земля принадлежит сатане временно, что в будущем Христос воплотится («...яко Господь снити хощетъ на землю и родитися отъ девы») и выкупит своей кровью землю и людей у дьявола (там же. Т. 1. С. 4).

В западноевропейской традиции договор нейтрален: он может быть и хорошим и плохим, а в специфически рыцарском варианте с его культом знака соблюдение слова делается предметом чести. Характерны сюжеты о рыцаре, соблюдающем слово, данное сатане (ср. инверсию в легенде о Дон Жуане: нарушая все обязательства религии и морали, он выполняет слово, данное статуе командора). В русской традиции договор заимствует свою «крепость» от святыни, которой поручается его хранение. Договор же, не освященный авторитетом неконвенциональной власти веры, «крепости» не имеет. Поэтому слово, данное сатане (или его земным заместителям), *надо нарушить*.

² Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. / Изд. подгот. Л. Г. Бараг, Н. В. Новиков. М., 1981. Т. 1. С. 264.

В связи с этим система отношений, устанавливавшаяся в средневековом обществе, — система взаимных обязательств между верховной властью и феодалами — получает уже весьма рано отрицательную оценку. Так, Даниил Заточник, уверяя князя, что «думцы» — лукавые слуги и введут своего государя в печаль, противопоставляет им идеал преданности: сам он не стыдится сравнения со псом. «Или ми речеши: сългаль еси, акри песь. Добра бо пса князи и бояре любят»¹. Служба по договору — плохая служба. Еще Петр I будет с раздражением писать кн. Б. Шереметеву, которого он подозревает в тайной симпатии к старинным боярским правам: «Сие подобно, когда слуга, видя тонущего господина, не хочет его избавить, дондеже справиться, написано ль то в его договоре, чтоб его из воды вынуть...»² Слова эти можно сопоставить с письмом Курбатова Петру: «Истинно желаю работать тебѣ, государю, безъ всякаго притворства, какъ Богу»³.

Сравнение это не случайно — оно имеет глубокие корни. Централизованная власть в гораздо более прямой форме, чем на Западе, строилась по модели религиозных отношений. Построенная в «Домострое» изоморфная модель: Бог во вселенной, царь в государстве, отец в семье — отражала три степени безусловной врученности человека и копировала религиозную систему отношений на других уровнях. Возникшее в этих условиях понятие «государевой службы» подразумевало *отсутствие условий* между сторонами: с одной — подразумевалась безусловная и полная отдача себя, а с другой — милость. Понятие «службы» генетически восходило к психологии несвободных членов княжеского вотчинного аппарата. По мере того, как росла роль этой лично зависимой от князя бюрократии, превращавшейся в бюрократию государственную, а также роль наемного войска князя, «воинников», психология княжеского двора делалась государственной психологией служилого люда. На государя переносились религиозные чувства, служба превращалась в служение. Достоинство определяется милостью. «Не твоя б государская милость, и яз бы што за человек?»⁴ — пишет Василий Грязной Ивану Грозному (Грязной — опричник, принадлежал в боярскому роду).

Столкновение этих двух типов психологии можно проследить на всем протяжении русского средневековья. Причем если психология обмена и договора культивирует знаковость, ритуал, этикет, то религиозно-государственная позиция ориентируется на символизм и практицизм. Парадоксальное сочетание этих двух последних качеств не должно удивлять.

Рыцарская культура ориентирована на знаковость. Для того, чтобы приобрести культурную ценность, вещь в этой системе должна сделаться знаком, то есть максимально очищена от своей практической внезаковой функции. Так «честь» для феодала древней Руси связывалась с получением от сюзерена богатой части военной добычи или большого подарка. Однако, получив

¹ См.: Памятники литературы Древней Руси: XII век. С. 394.

² Письма и бумаги Петра Великого: [В 12 т.] СПб. (Л.); М., 1887—1977. Т. 3. С. 265.

³ История России с древнейших времен: Сочинение Сергея Михайловича Соловьева. Кн. 4. Стб. 5.

⁴ Послания Ивана Грозного. С. 567.

награду, ее следовало по законам чести употребить так, чтобы максимально унижить вещественную ценность и тем самым подчеркнуть знаковую: «...орьтьмами япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякими узорочьи Половъцкыми»¹. Образец рыцарского поведения дан в русской редакции поэмы о Дигенисе Акрите — «Девгениевом деянии» (перевод XI—XII вв.): богатырь Девгений решил добыть себе в жены «прекрасную Стратиговну», отец и братья которой убивали всех искателей ее руки; когда он приехал на двор Стратига, девица была одна — отец и братья находились в отлучке. Девгений мог беспрепятственно увести свою возлюбленную, но он приказал ей остаться и сообщить отцу о предстоящем похищении. Стратег отказался верить. Между тем Девгений разломал ворота и, въехав во двор, «начат велегласно кликати, Стратига вон зовы и сильныя его сыны, *дабы видели сестры своя исхищение*» (курсив мой. — Ю. Л.). Однако Стратиг и теперь отказался верить в то, что нашелся храбрец, вызывающий его на бой. Девгений, прождав три часа напрасно, увез невесту. Однако удача предприятия вызывает у Девгения не радость, а печаль: «Велика есмь срама добыл...»²

Он добивается все же боя, в котором побеждает отца и братьев невесты, берет их в плен, затем освобождает из плена, отпускает невесту домой, едет снова свататься и теперь уже получает невесту «с великою честью». Здесь все: невеста, бой, свадьба — превращено в знаки рыцарской чести и ценно не само по себе, а в связи с трудностью ее получения — без этих трудностей она теряет ценность, бой ценится не победой как таковой, а, во-первых, победой, одержанной по определенным условным правилам, и, во-вторых, в максимально трудных условиях. Поражение и гибель при попытке выполнения невыполнимой задачи ценятся выше, чем победа и связанные с ней практические выгоды, полученные путем расчета, практической сметки или обычных военных условий. Эффектность ценится выше, чем эффективность. Безданная попытка Игоря Святославовича с малой дружиной «поискать града Тмутаракани» вдохновляет автора «Слова» больше, чем скромные, но весьма результативные действия объединенной дружины русских князей в 1183—1184 гг. Такова же психология и певца «Песни о Роланде». Знаковый характер поведения заставляет акцентировать момент игры: практический результат как цель действия заменяется правильностью пользования языком поведения. Так, в западноевропейском рыцарском быту, турнир становится равноценным бою. На Руси функцию турнира в быту феодала принимает охота. Она становится специфической игрой, концентрирующей знаковые ценности рыцарского боевого поведения. Не случайно Владимир Мономах перечислял свои охоты рядом с боевыми подвигами как равные предметы гордости.

Поведение противоположного типа исключает условность: основным признаком его является ориентация на отказ от игры и релятивности семиотических средств и отождествление безусловности с истинностью. Безусловность

¹ Ироическая песнь о походе на половцев удельного князя Новгород-Северского Игоря Святославовича... С. 11.

² Девгениево деяние (Деяние прежних времен и храбрых человек). М, 1962. С. 149.

социального смысла поведения проявляется здесь двояко: для социального верха — тяготение к символизму поведения и всей системы семиотики, для низа — ориентация на нулевой уровень семиотичности, перенесения поведения в чисто практическую сферу.

Разница между знаком и символом как выражением условного и безусловного в семиотике отмечал Ф. де Соссюр: «Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст, в нем есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей»¹.

Власть в перспективе символического сознания русского средневековья наделяется чертами святости и истины. Ценность ее безусловна — она образ небесной власти и воплощает в себе вечную истину. Ритуалы, которыми она себя окружает, являются подобием небесного порядка. Перед ее лицом отдельный человек выступает не как договаривающаяся сторона, а как капля вливающаяся в море. Отдавая себя, он ничего не требует взамен, кроме права отдавать себя. Так, Шафиров, находясь в Стамбуле и советуя после Полтавской битвы совершить вооруженную диверсию с целью похищения с турецкой территории Карла XII, писал Петру I: «...а хотя и дознаются, что это сдѣлано съ русской стороны, то ничего другого не будетъ, какъ только что я здѣсь

пострадаю»².

Можно было бы привести много аналогичных примеров. Существенно здесь то, что носитель конвенциональной психологии, сталкиваясь с необходимостью пожертвовать жизнью, рассматривал смерть как род³ обмена жизни на славу: «Аще мужъ убьенъ есть на рати, *то кое чудо есть?* — говорил своим воинам Данила Галицкий, — *инии же и дома умирают* без славы, *си же со славою умроша*»⁴. С противоположной позиции не может идти и речи об обмене ценностей: возникает поэзия безымянной смерти. Наградой является растворение в абсолюте, от которого не ждут никакой взаимности. Дракула не обещает своим воинам славы и не связывает гибели с идеей справедливого воздаяния⁵ — он просто предлагает им смерть по

¹ Соссюр Ф. Труды по языкознанию. С. 101,

² История России с древнейших времен: Сочинение Сергея Михайловича Соловьева.

³ В наполнении понятия «символ» мы идем за Соссюром, а не за Пирсом, который противопоставлял его «икону». Неконвенциональная природа символа не снимает, однако, его отличий от иконических знаков. Хотя и те и другие исходят из принципа подобия, между ними существует важное различие: подобие в символе имеет риторический характер (невидимое передается через видимое, бесконечное через конечное, недискретное через дискретное и т. д.: уподобляющееся и уподобляемое находятся в смысловых пространствах с разным числом измерений), подобие в иконических знаках имеет более рациональный характер. Здесь возможно по изображению однозначно реконструировать изображаемое, что в системе символов в принципе исключается (там же. Кн. 4. Стб. 42).

⁴ Полн. собр. русских летописей. Спб., 1853. Т. 2. С. 822. (Курсив мой. — Ю. Л.)

⁵ Ср.: «Смерть на поле брани обычно называется „суд“» (Мещерский Н. А. История «Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. С. 85).

его приказу безо всяких условий: «Хто хочет смерть помышляти, тот не ходи со мною на бой»¹.

Распространяя на государственность религиозное чувство, социальная психология этого типа требовала от общества как бы передачи всего семиозиса царю, который делался фигурой символической, как бы живой иконой².

Уделом же остальных членов общества делалось поведение с нулевой семиотикой. От них требовалась чисто практическая деятельность (показательно, что практическая деятельность при этом продолжала в ценностном отношении котироваться весьма низко; это давало возможность Грозному называть своих сотрудников «страдниками» — они как бы низводились на степень, на которой в раннефеодальном обществе были только холопы, находившиеся вообще вне социальной семиотики). От подданных требуется практическая служба, приносящая реальные результаты. Их забота о социально-знаковой стороне своей жизни и деятельности воспринимается как «лень», «лукавство» или даже «измена». Показательно изменение отношения к охоте: из дела чести она превращается в «поносную» позорную забаву, отвлекающую от государственных дел (за государем право на нее сохраняется, но именно как на забаву). Уже в повести «О побоище иже на Пиане» страсть нерадивых воевод к охоте противопоставляется государевой ратной службе. «...Ловы дьюще, утьху си творяще, мянсяся, аки дома»³. Позже в том же духе писал Грозный Василию Грязному: «...ино было не по объезному спати: ты чаял, что в объезд приехал с собаками за зайцы — ажио крымцы самого тебя в торок ввязали!»⁴ И Грязной, который не оскорбился кличкой «страдника» (соглашаясь с царем, он отвечал: «...ты государь аки бог — и мала и велика чинишь»⁵), тут обиделся и писал Грозному, что раны и увечия он получил не на охоте, а в бою, на государевой службе.

XVIII век принес глубокие перемены во всей системе русской культуры. Однако новый этап общественной психологии и семиотики культуры был трансформацией предшествующего, а не полным с ним разрывом. Наиболее заметным на культурно-бытовой поверхности жизни было изменение официальной идеологии. Государственно-религиозная модель не исчезла, а подвергалась интересным трансформациям: в аксиологическом отношении верх и низ ее поменялись местами. Практическая деятельность из области «низкого» была поднята на самый верх ценностной иерархии. Десимволизация жизни, сопровождавшаяся демонстративным затаптыванием символики предшествующего периода в грязь и выставлением ее на публичное осмеяние, поднимала авторитет практического дела. Поэзия ремесла, полезных умений, действий, которые не являются ни знаками, ни символами, а ценны сами собой, составляла значительную часть пафоса петровских реформ и научной дея-

¹ Повесть о Дракуле / Подгот. текстов Я. С. Лурье. М.; Л., 1964. С. 127.

² Именно символическая, а не знаковая природа авторитета царской власти исключала для царя возможности игрового поведения. В этом отношении момент игры в поведении Грозного воспринимался и субъективно, и объективно как сатанизм.

³ Памятники литературы Древней Руси: XIII век. С. 88.

⁴ Послания Ивана Грозного. С. 193.

⁵ Там же. С. 567.

тельности Ломоносова. О. Мандельштам видел в этом пафосе суть XVIII столетия: «Меня все тянет к цитатам из наивного и умного восемнадцатого века, и сейчас мне вспоминаются строчки из знаменитого ломоносовского послания:

Неправо о вещах те думают, Шувалов, Которые
стекло чтут ниже минералов.

Откуда это пафос, высокий пафос утилитаризма, откуда это внутреннее тепло, согревающее поэтическое размышление о судьбах обрабатывающей промышленности, какая разительная противоположность с блестящим и холодным безразличием научной мысли девятнадцатого столетия?»¹

В поведении Петра I подчеркивалось, что он

Рождены к скипетру простер в работу руки...²

Идеал царя-работника неоднократно повторялся от Симеона Полоцкого («Делати» из сборника «Ветроград многоцветный») до «Стансов» Пушкина. Однако перевернутая система не только отличалась, но и сходствовала со своей исходной формой: петровская государственность не была воплощенным символом, так как сама представляла конечную истину и, не имея инстанции выше себя, не была ничьей представительницей и образом. Однако она, как и допетровская централизованная государственность, требовала *веры* в себя и полного в себе растворения. Человек *вручал себя* ей. Создавалась *светская религия* государственности, и «практичность» переставала уже быть внесемиотической эмпирией.

Коренным образом изменился и удельный вес семиотики договора в общей структуре культуры эпохи. Почти полностью уничтоженная вместе со всем культурным наследием раннего русского средневековья, она получила мощную поддержку в западном культурном влиянии. В речах Феофана Прокоповича и других публицистов петровского лагеря получила развитие политическая концепция Пуфендорфа и Гуго Гроция, своеобразно преломленная сквозь русскую традицию. Власть царя мыслится как данная от Бога и оправдывается ссылкой на апостола Павла (Еф 6: 5). Однако одновременно утверждается, что царь, приняв власть, вступает в безмолвный договор, обязуясь царствовать на благо подданных. Перестав быть символом, царь так же обязан практически служить подданным, как подданные ему: «Аще же всякий чин от бога есть, якоже ведение второе показывает, то самое нам нужнейшее и богу приятное дело, его же чин требует, мой — мне, твой — тебе, и тако о прочиих. Царь ли сей, царствуй убо, наблюдая да в народе будет безпечалие, а во властех правосудие и како от неприятелей цело сохранить отечество. Сенатор ли еси, весь в том пребывай <...> И просто реши, всяк разсуждай, чесого звание твое требует от тебе, и делом исполняй требование его»³.

¹ Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 2. С. 277—278.

² Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 11 т. М.; Л., 1950—1983. Т. 8. С. 284.

³ Феофан Прокопаец. Соч. / Под ред. И. П. Еремина. М.; Л., 1961. С. 97.

Введение системы государственных отличий и чинов, конкурировавшей в XVIII в. с принципом безусловного и врожденного благородства по крови, также основано было на обмене достоинства на знаки. Эквивалентность этого обмена, нарушавшаяся на практике, в теории должна была строго соблюдаться. На это были ориентированы орденские статуты и система чиновпроизводства, основанная на строгой очередности стажа службы. То, что обойденный наградой мог по нравам и законам эпохи сам напоминать о себе и требовать награждения, перечисляя свои на него права, свидетельствовало, что в сознании эпохи это была не незаконная милость, а урегулированный и подтвержденный правилами обмен обязательствами между служилым человеком и властью.

Дух договорности, пронизывающий культуру XVIII в., заставлял переосмыслить (или хотя бы перефразировать) оценку традиционных институтов. Так, характерно, что, хотя все знают, что в России существует самодержавие и признание этого входит и в официальную идеологию (в частности, в официальную титулатуру), и, конечно, в государственную практику, признаваться в этом факте считается нежелательным нарушением хорошего тона. Екатерина II доказывает в «Наказе», что Россия — монархия, а не самодержавие, то есть управляется законами, а не произволом, а Александр I будет неоднократно подчеркивать, что самодержавие — печальная необходимость, которой он лично не одобряет. Для него, как и для Карамзина, это будет факт, а не идеал. Особенно же проявится эта тенденция в осмыслении прав дворянства. Уже Кантемир во второй сатире «На зависть и гордость дворян злонравных. Филарет и Евгений» (1730) рассматривал привилегии дворянина как аванс, получаемый за заслуги отцов, который следует погасить личной службой государству. Мысль эта под пером писателей типа Сумарокова превратилась в теорию обмена личных заслуг на почести, получаемые за заслуги предков. Дворянин, который не имеет личных заслуг, подобен обманщику, берущему и ничего не дающему взамен:

Дворянско титло нам из крови в кровь лиется;
 Но скажем: для чего дворянство так дается?
 Коль пользой общества мой дед на свете жил,
 Себе он плату, мне задаток заслужил,
 А я задаток сей, заслугой взяв чужею,
 Не должен класть его достоинства межю
 <...>
 Для ободрения пристойный взяв задаток,
 По праву ль без труда имею я достаток?¹

На этом фоне протекает и противоположный процесс: одновременно с тенденцией к рационализации знакового обмена, перенесению центра тяжести на его содержание существует и встречное течение — стремление к иррациональному выделению знаковости как таковой. Акцентируются условность, немотивированность знака, ритуал. Так, быстро развивающаяся замкнуто-дворянская культура культивирует этикет, театрализацию быта. Утверждается

¹ Сумароков А. П. Избр. произведения. С. 190—191.

семиотика корпоративной чести, получают развитие поединки — ритуальная процедура восстановления оскорбленной чести.

Развивающаяся щегольская культура строится на игре, вытекающей из *УСЛОВНОЙ* связи содержания и выражения знаков. Возникает потребность в словарях для изъяснения значений условных форм выражения, в частности, галантного языка любви. Так, по принципу обычного словаря (слово, пример фразеологического употребления, словарная статья) строится «Любовный лексикон» Дре дю Радье, переработанный для русских условий А. В. Храповицким. Например:

«БЕЗПОКОЙСТВО <...> *Я терплю смертельное безпокойство.* Заключает в себе: я последую принятым правилам, даю должной вид моей горячности.

ГОВОРИТЬ. <.,.> Естли же красавица скажет с приятностью: *ты говоришь пустое,* то значит: хотя и хочу иметь любовника, но опасуюсь обычной вам нескромности <...>. *Опомнись, кому ты говоришь или я етова непонимаю,* и протчим подобным словам приписывается такое же знаменованье.

МУЧЕНИЕ <...> *Я терплю несносное мучение,* значит побольшой части: Я притворяюсь быть влюбленным; но вы видевши часто театр, думаете, что без мученья в любви не бывает; мне должно в вашу угодность набирать страстные слова...»¹

Такие же метатексты необходимы и для понимания языка мушек: «МУШКИ <...> бархатная на виске сказывает *нездоровье,* тафтяная на левой стороне лба *гордость,* под нижней которой-нибудь ресницей *слезы,* на верхней губе *поцелуй,* на нижней *склонность* и проч. Ключ сей азбуки, так как и министерской (министр — здесь: посол, дипломат. — *Ю. Л.*) не одинаков; его избирают и переменяют для безопасности сношений своих по произволению»².

Получают развитие языки вееров. Распространение маскарадов вносит элемент релятивности даже в, казалось бы, данные природой оппозиции: мужчины одеваются в женское, женщины — в мужское. Ср. записку Екатерины II: «II m'est, venu une idée fort plaisante: II faut faire un bal à L'Ermitage <...> Il faut dire aux dames d'y venir en déshabillé et sans paniers, et sans grande parure sur la tête <...> Il y aura dans cette salle quatre boutiques d'habits, de masques d'un côté et quatre boutiques d'habits, de masques de l'autre; d'un côté pour les hommes, de l'autre pour les dames <...> Aux boutiques avec les habits d'hommes il faut mettre l'étiquette en haut: „boutiques d'habillements pour les dames"; et aux boutique d'habits pour les dames <...> „pour less messieur"»³.

Следует иметь в виду, что народное сознание остается на позициях отождествления немотивированного знака с дьявольским. С этим же связано распространенное в моралистической литературе толкование, связывающее

¹ Любовный лексикон / Пер. с фр. [А. В. Храповицкого]. СПб., 1768. С. 11, 19, 41.

² *Гр[омов] Гл.* Любовь, книжка золотая. СПб., 1798. С. 134—135.

³ Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина: [1—5, 7—12] / Пер. с фр. СПб., 1907. Т. 12. С. 659.

знаковый релятивизм щегольской культуры с безбожием и моральным релятивизмом.

Ошибочно рассматривать щегольскую культуру XVIII в. с тех же позиций, что и ее критики, и видеть в ней лишь уродливую социальную аномалию, именно в ее недрах вырабатывалось сознание автономности знака, явившееся важным стимулом для формирования личностной культуры эпохи романтизма. То, что у истоков этой культуры в России стоит Третьяковский с «Ездой в остров любви», а занавес над ней опускает Карамзин как автор «Писем русского путешественника», заставляет нас видеть в ней не только цепь карикатур от Корсакова из «Арапа Петра Великого» до Слюня из «Трумфа» Крылова.

Напряженность социальных конфликтов в конце XVIII в. вызвала дальнейшие сдвиги в структуре языков культуры. Связанность мира знаков с социальной структурой общества дискредитировала в глазах просветителя XVIII в. знак как таковой. Вслед за Вольтером, просветители подвергли всесторонней критике «предрассудки вековые», что на практике означало пересмотр всего запаса накопленных веками семиотических представлений. Руссо, вскрыв ложь мира цивилизации, исходный ее принцип обнаружил в условности связи выражения и содержания в слове. Выдвинутое им противопоставление слова — интонации, жесту и мимике фактически означало антитезу немотивированного знака мотивированному. Однако, стремясь освободиться от знаков, Руссо свой социальный идеал строил на основе общественного договора, то есть идеи эквивалентного обмена ценностями между людьми, что невозможно при уничтожении конвенциональности знаков. Отказываясь от социальной семиотики, он хотел сохранить ее результаты.

На противоположном полюсе сложилась масонская идеология. Масоны были противниками договорной теории общества. Ей они противопоставляли идею вручения себя некоему абсолюту (ордену, идеальному человечеству, Богу) и безвозмездного растворения в нем. Однако субъективно ориентируясь на средневековье, они оставались людьми XVIII в.: их эмблемы не были средневековыми символами — это был условный тайный язык для посвященных, который на семиотической шкале располагался ближе к языку мушек, чем к средневековой символике.

Обе попытки вырваться за пределы языковой условности оказались тщетными: XVIII в. закончился двумя грандиозными маскарадами: «римским» маскарадом в революционном Париже и рыцарским — при дворе Павла I.

Проследить соотношение договорного и недоговорного начал в русской культуре интересно на примере судьбы наследия Руссо в России. Известно, что влияние его идей здесь было исключительно глубоким и долговременным, значительно более длительным, чем во Франции. Однако гениальная парадоксальность идей «женевского гражданина» позволяла истолковывать их исключительно широко, в соответствии с внутренней динамикой русской культуры. В XVIII в. для русского читателя Руссо был автором рассуждения «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов», «Новой Элоизы» и «Эмиля», но, в наибольшей мере, трактата «Об общественном

договоре». Влияние последнего было огромным. Идеи договорного происхождения общества лежали в основе всего политического мышления последней трети XVIII в. Гельвецианец Радищев, когда переходит к вопросам социологии и права, мгновенно становится руссоистом. На «Общественный договор» ссылается и человек, во всем противоположный Радищеву, аристократ и рационалист кн. М. Щербатов. Полемизируя с «Наказом»¹ Екатерины II, он писал: «...говорит Руссо: понеже великие правители первоначально были избраны народами для утверждения их благополучия, то во учинении с сими избранными правителями договора между уступленных прав народ не мог свою естественную вольность уступить, яко вещь такую, без которой его благополучие никак соделаться не может; а если бы, последует сей писатель, и нашелся такой неосторожный народ, которой бы свою естественную вольность уступил, то должно его почитать яко безумного, от которого никакой договор силы не имеет»².

Это перевод, выполненный в обычной для Щербатова тяжеловесной манере, известного места из главы IV первой книги («О рабстве») из трактата Руссо: «Dire qu'un homme se donne gratuitement, c'est, dire une chose absurde et inconcevable, un tel acte est illégitime et nul, par cela seul que celui qui le fait n'est pas dans son bon sens. Dire la même chose de tout un peuple, c'est supposer un peuple de fous: la folie ne fait pas droit»³.

Показательно, что Щербатов настолько был уверен в том, что договор — единственная форма оправдания гражданского общества, что совершенно упустил важное для Руссо противопоставление идеи обмена правами между человеком и обществом и безумной, с его точки зрения, «бесплатной отдачи себя».

Для поколения декабристов Руссо еще связывался с идеей общественного договора, но к середине века произошла интересная трансформация. Так, например, Лев Толстой, на формирование взглядов которого Руссо оказал огромное влияние и который в молодости носил портрет Руссо на груди рядом с крестом, в старости вспоминал, что все сочинения женевого мыслителя, включая музыкальные труды, знал почти наизусть. Между тем идеи «Общественного договора» в сознании Толстого не оставили заметного следа. Руссо для него, — протестант против цивилизации и автор педагогических идей неравенства; враг лжи во всех ее проявлениях, беспощадный автор «Исповеди». Так же, с другой стороны, страстный обличитель Руссо, нападавший на него с жаром, выявляющим ревнивую заинтересованность, Достоевский, неизменно имеет в виду «Исповедь». Идея договора глубоко

¹ «Наказ» формально представлял собой инструкцию императрицы депутатам Комиссии по выработке нового уложения (1767 г.), а фактически был широко разрекламирован декларацией идей просвещенной монархии. При составлении «Наказа» Екатерина широко использовала (по собственному выражению «обокрала») идеи просветителей, особенно Монтескье и Беккариа.

² Щербатов М. М. Неизданные соч. [М.], 1935. С. 23.

³ Сказать, что человек вручает себя даром, — значит сказать вещь абсурдную и немислимую, такой поступок незаконен и недействителен уже потому, что человек в здравом уме его не совершит. Сказать так о целом народе — значит представить безумный народ: безумие не составляет права (фр.).

чужда самому строю мышления Достоевского, которому «бесплатная отдача» себя показалась бы не безумием, а нормой религиозного поведения.

Интересно, что поколение «нигилистов» 1860—1870-х гг., провозглашавших материализм и атеизм, отказавшись от «бесплатной отдачи себя» Истине, идущей от Бога, тотчас же нашло другой адрес, которому можно было бы бескорыстно вручить себя. Таким адресатом оказался обожествленный Народ. Не случайно Максим Горький называл литературу народников «священным писанием о мужике».

С другой стороны, в народном правосознании в России договор и обмен были тесно связаны с обманом, поскольку одной из договаривающихся сторон мыслился черт или его субституты: барин, «немец», клятва по отношению к которым никого не обязывает. Не случайно, фольклорное амплуа купца — плут. Можно было бы указать также на многочисленные жалобы иностранцев на обман со стороны русских купцов. Приведем лишь одну — высказывание Жозефа де Местра в письме к князю Петру Козловскому: «Je ne sais quel esprit de mauvaise foi et de tromperie circule dans toutes les veines de l'Etat. Le vol de brigandage est plus rare chez vous qu'ailleurs parce que vous n'êtes pas moins doux que vaillants; mais le vol d'infidélité est en permanence. Achetez un diamant, il y a une paille; achetez une allumette, le soufre o manque. — Cet esprit, parcourant du haut en bas les canaux de l'admimistration, fait des ravages immenses»¹.

Посещавшие Россию иностранцы склонны были обвинять русских купцов в неверности и лукавстве. Однако, парадоксально, причина заключалась в отношении к *договору как таковому*: случай обмана в отношении с «чужим» (а договор мыслился как форма отношения именно с чужим) был как бы подразумеваемым условием. Обман здесь был сродни фольклорной хитрости героя-тракстера. Совершенно иным было народное отношение к связям внутри своей среды. Здесь обман почитался тяжким грехом, но и договора не требовалось — его заменяло *доверие*. Замечательна в этом отношении книга воспоминаний крепостного крестьянина первой половины XIX в. Н. Шипова. Это любопытная история жизни крепостного-миллионера, платящего своему барину помещику Салтыкову оброку свыше 5000 рублей ассигнациями в год². Шипов — человек неутомимой энергии и разнообразных дарований. Его рассказ вводит нас в мир крепостных, которые богаче своего помещика, ведут обширную торговлю, заводят фабрики. Но собственность их — собственность людей, лишенных права собственности, и лишена какой бы то ни было правовой гарантии. Поэтому все — очень значительные — денежные

¹ Какой-то дух злонамеренности и обмана циркулирует во всех венах Государства. Разбой среди вас более редок, чем везде, поскольку вы так же кротки, как и храбры; но вероломство постоянно. Купите алмаз — он с пятном, купите спичку — она без серы. Этот дух, спускаясь вниз по каналам правления, производит бесчисленные опустошения (фр.) (*Maistre J. de. Lettres et opuscules inédits. 1851. P. 355*).

² См.: *Карпов В. Н. Воспоминания. Шипов Н. История моей жизни* / Подгот. П. Л. Жаткина. М.; Л., 1933. В аналогичных по географическому положению имениях А. Р. Воронцова в те же годы крестьяне в среднем платили 25—30 рублей ассигнациями оброку в год с души (*Индова Е. И. Крепостное хозяйство в начале XIX века. По Материалам вотчинного архива Воронцовых. М., 1955. С. 88*).

операции основываются на доверии, а не на законных обеспечениях. Поскольку помещик может в любое время **ВСЕ** отобрать («Кто знает? Все может случиться с крепостным рабом» — меланхолично замечает Шипов), то все обороты, иногда достигающие тысяч рублей, ведутся на основании личного доверия и скрытно. Конечно, и здесь случаются эпизоды обмана и нарушения доверия, но они строго осуждаются как аморальные.

Таким образом, мы можем наблюдать, как некоторое типологическое противопоставление, варьируясь на условиях среды и эпохи, сохраняет, однако, инвариантную основу. В результате, для того, чтобы понять реальное содержание историко-семиотической категории (в данном случае — понятия договора), ее следует перекрестно осветить и с типологической, и с исторической точек зрения.

В самое последнее время предложенная нами оппозиция договора и вручения себя применительно к культуре Древней Руси была поставлена под сомнение известным исследователем русского средневековья Я. С. Лурье. Он пишет: «Если наблюдение это имеет основание, то лишь в той мере, в какой оно относится к Владимиро-Суздальской Руси со второй половины XIII в. Для государственного строя одного из крупнейших государств древней Руси — Новгородской земли — характерна уже с XII в. именно договорность политического строя: ритуально скрепленный договор между вечем и городской администрацией, с одной стороны, и приглашаемыми в Новгород князьями — с другой»¹.

Я считаю это возражение лучшим подтверждением моей мысли. Конечно, торговая республика, член Ганзейского союза, где даже феодальная верхушка представляла собой городскую торговую аристократию, относилась к договору иначе, чем остальная Русь, и именно чем та Владимиро-Суздальская, из которой и выросло Московское царство. Конечно, речь идет лишь о типологических тенденциях, которые всегда, пользуясь выражением Гегеля, «реализуются через нереализацию» и указывают на тенденцию, а не на все сто процентов фактов. Без элементов договорности никакое общество стоять не может. Но речь идет о другом: как это общество оценивает ту или иную категорию, какое место оно уделяет ей в иерархии своих ценностей.

Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры?

Мы рассмотрели трудности, которые встают на пути исторической науки, стремящейся к своей исконной цели: восстановить «как оно на самом деле было». Естественно возникает вопрос: а возможна ли история как наука, или она представляет какой-то совсем иной вид знания? Вопрос этот, как известно, не нов. Достаточно вспомнить сомнения, которые на этот счет терзали Бенедетто Кроче.

¹ Лурье Я. С. Русские современники Возрождения. Книгописец Ефросин, дьяк Федор Курицын. Л., 1988. С. 27.

Позволим себе утверждение, что трудности, перед которыми встает историческая наука, своеобразны, но не уникальны. Своеобразны, так как это трудности именно исторической науки; не уникальны, так как они модифицируют некоторые общенаучные методологические проблемы современного этапа. В разных областях науки актуализируется одна и та же проблема — проблема языка, взаимодействия метаязыка описания и описываемого объекта. Из наивного мира, в котором привычным способом восприятия и обобщения его данных приписывалась достоверность, а проблема позиции описывающего по отношению к описываемому миру мало кого волновала, из мира, в котором ученый рассматривал действительность «с позиции истины», наука перешла в мир относительности. Вопросы языка стали касаться всех наук. По сути, дело здесь в следующем: наука, в том виде, в каком она сложилась после Ренессанса, положив в основание идеи Декарта и Ньютона, исходила из того, что ученый является внешним наблюдателем, смотрит на свой объект извне и поэтому обладает абсолютным «объективным» знанием. Современная наука в разных своих сферах — от ядерной физики до лингвистики — видит ученого внутри описываемого им мира и частью этого мира. Но объект и наблюдатель, как правило, описываются разными языками. Следовательно, возникает *проблема перевода* как универсальная научная задача. Когда Платон определил мысль как «диалог души с самим собой», то он исходил из представления, что разговор ведется на одном языке. Вот как сформулировал эту проблему, применительно к физике, В. Гейзенберг: «...квантовая механика выдвинула еще более серьезные требования. Пришлось вообще отказаться от объективного — в ньютоновском смысле описания природы, когда основным характеристикам системы, таким, как место, скорость, энергия, приписываются определенные значения, и предпочесть ему описание ситуаций наблюдения, для которых могут быть определены только вероятности тех или иных результатов. Сами слова, применявшиеся при описании явлений атомарного уровня, оказывались, таким образом, проблематичными. Можно было говорить о волнах или частицах, помня одновременно, что речь при этом идет вовсе не о дуалистическом, но о вполне едином описании явлений. *Смысл старых слов в какой-то мере утратил четкость*»¹ (курсив мой. — Ю. Л.).

Историческая наука также переживает этот период. И как и в других областях знания, он закономерно порождает шоковое состояние. Как всегда, на рубеже великих эпох вновь возникает старый вопрос: «Что есть истина?» Переход от наивной веры в «абсолютную точку зрения» к исторической семиотике ставит проблему перевода языка источника на язык исследователя. Смысл этой проблемы нам сделается ясен, если мы сопоставим ее с наиболее полными итогами предшествующего развития методологии исто-

¹ Ср. также слова Гейзенберга: «Предельно обобщая, можно, пожалуй, сказать, что изменение структуры мышления внешне проявляется в том, что слова приобретают иное значение, чем они имели раньше, и задаются иные, чем прежде вопросы» (*Гейзенберг В. Шаги за горизонт / Пер. с нем.; общ. ред. Н. Д. Овчинникова. М., 1987. С. 101—193*).

рического знания. Сошлемся на книгу Р. Дж. Коллингвуда «Идея истории». Проанализировав трудности, которые возникают при исторической интерпретации фактов, автор предлагает историку полностью идентифицировать свое сознание с историческим лицом: «Так, историк политики или военного дела, сталкиваясь с описанием определенных действий Юлия Цезаря, пытается понять их, т. е. определить, какие мысли в сознании Цезаря заставили его осуществить эти действия. Это предполагает мысленный перенос самого себя в ситуацию, в которой находился Цезарь, и воспроизведение в своем мышлении того, что Цезарь думал об этой ситуации и о возможных способах ее разрешения»¹. На этой мысли Коллингвуд настаивает, неоднократно к ней возвращаясь. Далее он пишет: «Предположим, например, что он [историк] читает Кодекс Феодосия и перед ним — эдикт императора. Простое чтение слов и возможность их перевести еще не равносильны пониманию их исторического значения. Чтобы оценить его, историк должен представить себе ситуацию, которую пытался разрешить император, и представить, какой она казалась императору. Затем он обязан поставить себя на место императора и решить, как следовало вести себя в подобных обстоятельствах. Он должен установить возможные альтернативные способы разрешения данной ситуации и причины выбора одного из них. Таким образом, историку нужно в самом себе воспроизвести весь процесс принятия решения по этому вопросу. Таким путем он воспроизводит в своем сознании опыт императора, и только в той мере, в какой ему это удастся, он получит историческое, а не просто филологическое значение значения эдикта»².

За этими рассуждениями стоит убеждение в том, что семиотический (и, следовательно, психологический) мир англичанина XX в. и Цезаря или Феодосия идентичен и что, для перевоплощения в Цезаря или Феодосия, достаточно воображения и интуиции, изолированной работой над источниками. Конечно, эти качества могут много помочь историку, но не могут заслонить того факта, что понятия «ситуация» и ее «решение» могут далеко расходиться у историка и его героя. Что естественное решение человека иной эпохи может, даже как абстрактная возможность, не укладываться в сознание другого века, что понятие «альтернативных методов» может возникнуть лишь как *результат* описания «мира Феодосия», а не вытекать из «естественного» для исследователя его психологического опыта, что это не исходная аксиома, а результат научного пути. Рассуждение Коллингвуда находится в пределах здравого смысла, этого истинного демиурга постдекартовского мира, в центре которого находилась «истина, ясная как солнце». Декарт выражал эту веру в здравый смысл в части второй своего «Рассуждения о методе»: «...книжные науки, по крайней мере те, положения которых лишь вероятны и лишены практических доказательств, науки, которые сложились и развились постепенно из мнений разных лиц, отнюдь не столь близки к

¹ Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография / Пер. с англ. и коммент. Ю. А. Асеева. М., 1980. С. 205.

² Там же. С. 269.

истине, как простые суждения, естественно складывающиеся у человека со здравым смыслом...»¹

Коллингвуд предполагает снять антиномию между «миром Феодосия» и «миром историка» путем их полной идентификации. Путь семиотики противоположен: он подразумевает предельное обнажение различий в их структурах, описание этих различий и трактовку понимания как *перевода* с одного языка на другой. Не устранение исследователя из исследования (что практически и невозможно), а осознание его присутствия и максимальный учет того, как это должно сказаться на описании. Поэтому, в такой мере, в какой инструмент семиотического исследования есть перевод, инструментом историко-культурного изучения должна стать типология с обязательным учетом историка и того, к какому типу культуры принадлежит он сам.

Примером характерной ошибки может служить следующий: Леви-Брюль в одной из своих работ сообщает о кафре, которому миссионер предложил послать сына в миссионерскую школу. Желая уклониться от прямого отказа, кафр ответил миссионеру: «Я об этом увижу во сне». Леви-Брюль замечает, что перед нами ситуация, в которой каждый европеец ответил бы: «Я об этом подумаю», и заключает, что сон у кафра выполняет такую же функцию, какую «у нас» выполняет мышление. На самом деле, слова кафра, видимо, надо перевести как «я об этом посоветуюсь», так как речь идет о получении предзнаменования во сне, о той самой дивинации, которая есть естественное следствие желания получить наиболее авторитетную информацию и которая ничем не отличается от фразы европейца: «Я об этом посоветуюсь с моим юристом, или с моим врачом, или с моим компьютером». Если снять некоторый легкий оттенок европейского высокомерия, то в остатке будет достаточно широко распространенное и отнюдь не являющееся монополией «пралогического мышления» стремление, на которое указывал еще Кант, противопоставляя «просвещение» и «несовершеннолетие»².

Историк и история находятся внутри единого пространства человеческой культуры, но они в принципе говорят на разных языках и отношения их асимметричны. Из этого вытекает еще одна функция истории в культуре. Историю часто называют памятью человечества, но редко задумываются над этой формулировкой. Если функция истории, — все в той же попытке «представить прошлое, как оно было на самом деле» (формула старая, но по сути выражающая стремление каждого историка), то память — инструмент мышления в настоящем, хотя ее содержанием является прошлое. И иначе: содержание памяти составляет прошлое, но без нее невозможно мышление «теперь» и «здесь», это — глубинная основа актуального процесса сознания. И если история есть память культуры, то это означает, что она не только след прошлого, но и активный механизм настоящего.

¹ *Декарт Р.* Избр. произведения. С. 268. Ср. в первой части того же трактата утверждение, что в непосредственном следовании опыту и здравому смыслу можно «встретить гораздо более истины, чем в бесполезных спекуляциях кабинетного ученого, не имеющих иных последствий, кроме суетного тщеславия, которое тем сильнее, чем больше такой ученый удаляется от здравого смысла...» (С. 265).

² См.: *Кант И.* Соч. Т. 6. С. 27.

Если нужно представить способность памяти в виде некоторой метафоры, то, пожалуй, наименее подходящим здесь будет образ библиотеки, на полках которой расставлены книги, или даже компьютер, в память которого заложены некоторые данные, сколь бы большим число их ни было. Память скорее всего можно себе представить как генератор, воспроизводящий прошлое заново, способность в результате некоторых импульсов включать генерирование мыслимой реальности, переносимой сознанием в прошлое. Способность эта есть часть общего процесса мышления и неотделима от него.

Взаимоотношение памяти культуры и ее саморефлексии строится как постоянный диалог: некоторые тексты из хронологически более ранних пластов вносятся в культуру, взаимодействуя с ее современными механизмами, генерируют *образ* исторического прошлого, который переносится культурой в прошлое и уже как равноправный участник диалога воздействует на настоящее. Но в свете трансформированного настоящего и прошлое меняет свой облик. Процесс этот не протекает в пустоте: оба участника диалога являются партнерами и в других коллизиях, оба они открыты для вторжения извне новых текстов, а тексты, как нам уже приходилось подчеркивать, всегда таят в себе возможности все новых интерпретаций. Кроме того, этот образ исторического прошлого не антинаучен, хотя и не научен. Он существует рядом с научным образом прошлого как другая реальность и взаимодействует с ним тоже на диалогической основе.

Подобно тому как различные прогнозы будущего составляют неизбежную часть универсума культуры, она не может обойтись без «прогнозов прошлого».

Заключение

Индивидуальный человеческий интеллектуальный аппарат — не монополист на работу мысли. Семиотические системы, каждая в отдельности и все они в интегрирующем единстве семиосферы, синхронно и всей глубиной исторической памяти, осуществляют интеллектуальные операции, хранят, перерабатывают и увеличивают объем информации. Мысль — внутри нас, но и мы — внутри мысли, подобно тому как язык — нечто порожаемое нашим сознанием и прямо зависящее от механизмов мозга, но и мы — внутри языка. И если бы мы не были погружены в язык, наш мозг не мог бы его генерировать (и обратно: если бы наш мозг не был способен генерировать язык, мы не могли бы быть в него погружены). Так же и мысль — и нечто рождаемое человеческим мозгом, и окружающая нас сфера, вне которой интеллектуальное генерирование было бы невозможно. Наконец, пространственный образ мира находится и внутри, и вне нас.

Мы и часть, и подобие огромного интеллектуального механизма. Отсюда значительные трудности, но и огромная важность исследований этого типа. И все более ясно выступающий синтетизм: изучаем ли мы структуру художественного текста, работу функциональной асимметрии больших полуша-

рий головного мозга, проблемы устной речи или общения глухонемых, рекламы в современном мире или системы религиозных представлений архаических культур — мы познаем разные механизмы единой интеллектуальной жизни человечества. Мы находимся внутри нее, но и она — вся — находится внутри нас. Являясь одновременно и «матрешкой», и участником бесконечного числа диалогов, и подобием *ВСЕГО*, и «другим» для других и для самого себя, мы — и планета в интеллектуальной галактике, и образ ее универсума.

Настоящая книга — попытка постановки вопроса. Создание всеобщей исторической семиотики культуры было бы ответом.

Введение

Культура принадлежит к самым сложным и всеобъемлющим понятиям истории человечества. Литература, посвященная этой проблеме, огромна, охватывая необъятную область от философии истории до конкретных исследований по частным вопросам материальной и духовной культуры различных эпох. Однако при всем обилии проблем и аспектов все они сводятся к двум возможным подходам: «Анализ *двоякий*, дедуктивный и индуктивный, — логический и исторический»¹.

Историческое изучение культуры — изучение ее судеб, эволюции, возникновения классовых культур в обществе, разделенном на классы, привлекало многочисленных исследователей. Значительно меньше сделано для логического, дедуктивного определения сущности явления культуры как некоторой константной структуры, без которой существование человечества, видимо, невозможно. При решении этой большой и сложной проблемы определенную помощь может оказать рассмотрение культуры как семиотического явления. При этом следует подчеркнуть, что, как и логический подход вообще, семиотическое изучение не отрицает исторического — оно идет с ним об руку, опирается на его данные и, в свою очередь, прокладывает ему дорогу.

Рассмотрение культуры как некоторого семиотического механизма, имеющего целью выработку и хранение информации, еще только начинается. Вступая в эту область, исследователь, к сожалению, гораздо чаще вынужден оперировать гипотезами и предположениями, чем твердо установленными истинами. Сознвая это, автор предлагаемой вниманию читателей брошюры надеется, что она принесет некоторую пользу если не решением вопросов, то по крайней мере их постановкой. В этом и методический смысл книги — она содержит указания на проблемы, которые еще нуждаются в рассмотрении, а не подведение итогов уже установленному наукой.

В книге объединены статьи как публиковавшиеся в последние годы в различных изданиях, так и предлагаемые вниманию читателей впервые. Статья «Текст и функция» написана в соавторстве с А. М. Пятигорским.

¹ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч.: В 55 т. 5-е изд. М., 1963. Т. 29. С. 302.

Автор сердечно благодарит Б. М. Гаспарова, И. И. и Ю. К. Лекомцевых, З. Г. Минца, А. М. Пятигорского, Б. А. Успенского и И. А. Чернова, принявших участие в обсуждении (на разных этапах подготовки) статей, публикуемых в настоящем сборнике, а также А. Э. Мальца и З. Г. Минца за помощь в подготовке настоящего издания.

Культура и информация

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

Казалось бы, что в этих условиях все силы человеческих коллективов должны быть брошены на непосредственное производство материальных благ, а все остальное отложено до тех времен, когда насущные потребности будут удовлетворены. Практика истории — суровый критик. С неумолимостью она отвеивает как мякину все, без чего данная система может обойтись. И тем не менее, рассматривая историю человечества, мы не без удивления убеждаемся в том, что как далеко бы мы ни углублялись в прошлое, на всем доступном нам пространстве наряду с непосредственным производством человечество выделяет силы для искусства, теоретической мысли, познания и самопознания. При этом для подобной деятельности выделяются не те, кто не способен к чему-либо лучшему, не непригодные и отверженные члены общества, а люди наиболее способные, активные, наделенные и гением, и желанием общественного добра. Для такого немаловажного в общей истории человечества периода, как рабовладельческая античность, можно было бы указать на парадоксальное положение: непосредственно производительный труд передается рабам — наименее квалифицированной и поставленной в заведомо нетворческие условия части населения. А наиболее активные, образованные и подготовленные группы населения освобождались для деятельности, необходимость которой значительно менее очевидна. Конечно, подобное «разделение труда» представляло собой историческую аномалию. Однако напомним слова Энгельса: «Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и науки; без рабства не было бы Рима. А без основания, заложенного Грецией и Римом, не было бы также и современной Европы. Мы не должны забывать, что все наше экономическое, политическое и умственное развитие вытекало из такого предварительного состояния, при котором рабство было настолько же необходимо, как и общепризнано».

В этом смысле мы имеем право сказать, что без античного рабства не было бы и современного социализма»¹.

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

Мы не можем указать ни на один человеческий коллектив на протяжении многовековой истории людей (если этот коллектив обладал минимальной устойчивостью и не был погибающим — фактически уже мертвым!), который не имел бы текстов, специального поведения, осуществляемого специальными людьми или всем коллективом в специальное время для обслуживания особой, *культурной* функции.

В чем же состоит эта *неизбежность культуры*?

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

Те потребности, удовлетворение которых может осуществляться путем накопления некоторых резервов, образуют особую группу. Они являются объективной основой приобретения организмом сверхгенетической информации. В результате возникают два типа отношения организма к вводимым в него инородным структурам: одни тотчас же или сравнительно быстро переформируются в структуру самого организма, другие откладываются, *сохраняя собственную структуру или некоторую ее свернутую программу*. Имеем ли мы дело с материальным накоплением каких-либо предметов или с памятью в ее кратковременных или долговременных, личных или коллективных формах, — перед нами, по сути дела, один и тот же процесс, который может быть определен как процесс *возрастания информации*. Еще М. Мосс² указал на то, что обмен эквивалентами представляет собой элементарную модель социологических структур, а К. Леви-Стросс связал это с актом коммуникации и с сущностью культуры. Однако необходимо заметить, что накопление предшествует обмену в такой же мере, в какой информация как таковая — коммуникации. Вторая представляет социальную реализацию первой. Когда К. Маркс противопоставлял простое воспроизводство расширенному и имен-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч.: В 39 т. М., 1959. Т. 14. С. 183.

² См.: Mauss M. Sociologie et anthropologie. Paris, 1966. Анализ социологической доктрины М. Мосса дан во вступительной статье К. Леви-Стросса «Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss».

но со вторым связывал обмен, он, фактически, имел в виду то же самое. При этом, процитировав в самом начале «Критики политической экономии» слова Аристотеля о том, что «пользование каждым объектом владения бывает двоякое: <...> в одном случае объектом пользуются для присущей ему цели назначения, а в другом случае — для неприсущей ему цели назначения»¹, Маркс сразу же определил неизбежность знакового посредничества при обмене, семиотизации коммуникационного процесса.

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

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

Однако культура — не склад информации. Это чрезвычайно сложно организованный механизм, который хранит информацию, постоянно вырабатывая для этого наиболее выгодные и компактные способы, получает новую, зашифровывает и дешифровывает сообщения, переводит их из одной системы знаков в другую. Культура — гибкий и сложно организованный механизм познания. Одновременно область культуры — область постоянной борьбы, социальных, классовых и исторических столкновений и конфликтов. Разные социальные и исторические группы, борясь за информацию, стремятся ее монополизировать. Используемые при этом средства колеблются между тайными текстами и кодами («тайные языки» различных возрастных и социальных групп, религиозные, политические и профессиональные тайны и пр.) и созданием дезинформирующих текстов. Там, где действует мгновенное употребление, — ложь не может возникнуть. Она вырастает на той же основе, что и информация, и является обратной стороной ее социального функционирования.

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

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 13. С. 13.

Культура и язык

Итак, культура — знаковая система, определенным образом организованная. Именно момент организации, проявляющейся как некоторая сумма правил, ограничений, наложенных на систему, выступает в качестве определяющего признака культуры. Леви-Стросс, определяя понятие культуры, подчеркивает, что там, где Правила, начинается Культура. Ей противостоит, по мнению Леви-Стросса, Природа. «То, что является общечеловеческой константой, с неизбежностью не включается в область обычаев, производства, установлений, при помощи которых люди разделяются на отличающиеся и противопоставленные группы <...> Заключим, что все всеобщее в природе человека принадлежит природе и характеризуется стихийным автоматизмом, в то время как все, что определяется принудительными нормами, принадлежит культуре, представляя собой относительное и частное»¹.

Из этого вытекает, что «естественное поведение» дано человеку как единственно возможное для каждой ситуации. Оно автоматически определяется контекстом и не может иметь альтернативы. Поэтому нормы естественного поведения покрывают без остатка всю сферу соответствующих «текстов поведения». «Естественное поведение» не может иметь противопоставленного ему «неправильного» естественного поведения. Иначе строится «культурное поведение». Оно обязательно подразумевает хотя бы две возможности, из которых только одна выступает как «правильная». Поэтому «культурное поведение» никогда не покрывает *всех* поступков человека в области, выходящей за пределы поведения естественного. Культура существует в противопоставлении не только Природе (в значении, определенном выше), но и не-культуре — сфере, функционально принадлежащей Культуре, но не выполняющей ее правил.

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

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

¹ *Levi-Strousse C. Les Structures élémentaires de la parenté. Paris, 1949. P. 9.*

выделения парадигматического и синтагматического принципов описания и пр.).

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

Отмеченные две особенности культуры: ее тяготение к многоязычию и то, что она покрывает не все наличные тексты, функционируя на фоне не-культуры и в сложных с ней соотношениях, — определяют самый механизм работы культуры как информационного резервуара человеческих коллективов и человечества в целом. Переведение одних и тех же текстов в другие семиотические системы, идентификация различных текстов, перемещение границ между текстами культуры и находящимися за ее пределами составляют механизм культурного освоения действительности. Переведение некоторого участка действительности на тот или иной язык культуры, превращение его в текст, то есть в зафиксированную определенным образом информацию, и внесение этой информации в коллективную память — такова сфера повседневной культурной деятельности. Только переведенное в ту или иную систему знаков может стать достоянием памяти; в этом смысле интеллектуальную историю человечества можно рассматривать как борьбу за память. Не случайно всякое разрушение культуры протекает как уничтожение памяти, стирание текстов, забвение связей. Возникновение истории (а до нее — мифа) как определенного типа сознания есть форма коллективной памяти.

В этом смысле очень интересны древнерусские летописи, представляющие собой крайне интересный тип организации исторического опыта коллектива. Если для современного сознания история, как сумма реальных событий, отражается в совокупности многочисленных текстов, каждый из которых представляет действительность лишь в определенном аспекте, то летопись — это Текст,

письменный адекват жизни в ее целостности. Как и самая жизнь, он имел отмеченное начало (все события были отмечены именно своей начальной границей: вселенная — актом творения, христианство — рождением Спасителя, национальная история, основание города, появление князей, возникновение распрей — началами, истоками; фактически «Повесть временных лет» — перечень инициаторов и инициатив, зачинателей и родоначальников, как об этом свидетельствует и начальная строка: «Се повестьи времяньных лѣтъ, откуда есть пошла руская земля, кто въ Киевѣ нача первѣе княжити, и откуда руская земля стала есть») и не подразумевал конца в том значении, в котором это понятие присуще современным текстам. Летопись была изоморфна действительности: погодная запись позволяла строить текст бесконечный, постоянно увеличивающийся по временной оси. Понятие конца в этом случае приобретало эсхатологический оттенок, совпадая с представлениями о конце времени (то есть земного мира). Выделение в тексте отмеченного конца (превращение летописи в историю или роман) совпадало с причинно-следственным моделированием. В этом случае превращение жизни в текст связано было с объяснением ее скрытого смысла. В летописном построении реализуется иная схема:

жизнь → текст → память

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

Освоение мира путем превращения его в текст, «культуризация» его, в принципе допускает два противоположных подхода.

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

С природой одною он жизнью дышал:
 Ручья разумел лепетанье,
 И говор древесных листов понимал,
 И чувствовал трав прозябанье;
 Была ему звездная книга ясна,
 И с ним говорила морская волна¹.

(«На смерть Гете») ¹ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1936. Т. 1. С. 174.

С этим можно сопоставить раннесредневековое представление о том, что принятие христианства (приобщение к истине) связано с переводом священных книг на национальный язык (постижение правил мира — перевод их на язык людей). Показательно в этом отношении существование, например, в армянской церкви специального праздника *святых переводчиков*, отмечаемого как день национальной культуры.

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

Природа — сфинкс.

И тем она верней

Своим искусом губит человека,

Что, может статься, никакой от века

Загадки нет и не было у ней¹.

Культуризация — в придании миру структуры культуры. Таков кантианский взгляд на соотношение мысли и действительности. В ином отношении аналогичны концепции культурного освоения «варварского» мира путем внесения в него структуры цивилизации (освоение ойкумены — культурное греками, военно-государственное — Римом, религиозное — христианством). В этом случае мы имеем дело не с переводом текста, а с превращением не-текста в текст. Преображение леса в пашню, осушение болот или орошение пустынь — то есть любое превращение вне-культурного пейзажа в культурный — может также рассматриваться как обращение не-текста в текст. В этом смысле принципиальна разница, например, между лесом и городом. Последний несет в себе закрепленную в социальных знаках информацию о разнообразных сторонах человеческой жизни, то есть является текстом — в такой же мере, как и любая производственная структура. Следует напомнить, что памятники материальной культуры, орудия производства в создающем и использующем их обществе играют двоякую роль: с одной стороны, они служат практическим целям, с другой, — концентрируя в себе опыт предшествующей трудовой деятельности, выступают как средство хранения и передачи информации. Для современника, имеющего возможность получить эту информацию по многочисленным более прямым каналам, в качестве основной выступает первая функция. Но для потомка, например археолога или историка, она полностью вытесняется второй. При этом, поскольку культура представляет собой структуру, исследователь может извлечь из орудий труда не только информацию о процессе производства, но и сведения о структуре семьи и иных форм организации коллектива.

¹ *Тютчев Ф. И.* Лирика: В 2 т. 2-е изд. М., 1966. Т. 1. С. 220.

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

Выше было дано определение культуры как всей совокупности ненаследственной информации, как общей памяти человечества или каких-либо более узких коллективов¹: национальных, классовых и др. — из этого следует, что мы имеем право рассматривать сумму составляющих культуру текстов на двух уровнях: как определенные сообщения и как реализацию кодов, при помощи которых это сообщение дешифруется в тексте.

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

Однако в этом сложном единстве какая-либо из кодирующих систем неизбежно выступает как доминирующая. Это связано с тем, что коммуникативные системы являются одновременно и моделирующими и что культура, строя модель мира, одновременно строит и модель самой себя, сгущая и акцентируя одни свои элементы и элиминируя другие как несущественные. Таким образом, исследователь, рассматривая тот или иной текст, может обнаружить в нем сложную иерархию кодирующих структур, а современник, погруженный в эту систему, склонен свести все к этой единой структуре. Поэтому оказывается возможным то, что разные социально-исторические коллективы создают или переосмысливают тексты, выбирая из сложного набора структурных возможностей то, что соответствует их моделям мира.

Однако культуры — коммуникативные системы, а человеческие культуры создаются на основе той всеобъемлющей семиотической системы, которой является естественный язык. Поэтому в основу классификации кодов культур априорно можно положить их отношение к знаку. При этом набор возможностей, из которых строится та или иная культурная модель мира, будет исчерпываться инвариантными элементами семиотической системы² (система, количество элементов которой не ограничено, не может служить средством информации, а это противоречит определению культуры).

¹ Память понимается здесь в том значении, в котором употребляется этот термин в теории информации и кибернетике: способность определенных систем удерживать и накапливать информацию.

² Естественно, что и более частные семиотические системы, например национальный язык, оказывают моделирующее влияние на типы кодов культуры.

Поскольку доминирующие на разных этапах истории социальные силы создавали свои модели мира в обстановке острых конфликтов, каждый новый этап в истории культуры извлекал из набора возможностей, предписанных условиями коммуникации в человеческом обществе¹, контрастные принципы. Но так как сам набор этих принципов конечен, то история последовательности доминирующих кодов культуры будет одновременно и историей все более глубокого проникновения в структурные принципы знаковых систем.

* * *

Уже в наших бытовых представлениях намечается связь между понятиями значения и ценности. Когда мы говорим: «Это значительное событие» — или: «Не обращайтесь внимания: это ничего не означает», мы тем самым утверждаем, что «иметь значение» в нашем сознании выступает как синоним «быть ценным» или даже «существовать». Таким образом, то или иное событие может по-разному оцениваться в зависимости от того, является ли оно просто фактом материальной жизни (не-знаком) или имеет еще какой-то дополнительный социальный (знаковый) смысл. За этим бытовым фактом стоит весьма серьезное обстоятельство. Как известно, всякое построение социальной модели подразумевает разделение окружающей человека действительности на мир фактов и мир знаков с последующим установлением между ними тех или иных отношений (семиотических, ценностных, экзистенциальных и т. д.). Однако стать носителем значения (знаком) явление может лишь при условии вхождения его в систему. Для этого оно должно вступить в отношение с каким-либо не-знаком или другим знаком. Первое отношение — замещения — порождает семиотическое значение, второе — соединения — синтаксическое. Поскольку в мире социальных моделей, моделей культуры быть знаком² означает существовать, то первый случай может быть определен: «Существует, ибо заменяет нечто более важное, чем оно само». Второй: «Существует, ибо является частью чего-то более важного, чем оно».

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

I. Семантическое значение	II. Синтаксическое значение	
	1. I (+) II (-)	2. I (-) II (+)
	3. I (-) II (-)	4. I (+) II (+)

¹ Общество, построенное на внезнаковых (например, парапсихологических) коммуникациях, имело бы совершенно иной набор возможностей для построения культуры.

² Мы увидим дальше, что в этой системе быть не-знаком означает быть знаком с нулевым признаком.

1. — Код культуры представляет собой лишь семантическую организацию.
2. — Код культуры представляет собой лишь синтаксическую организацию.
3. — Код культуры представляет собой установку на отрицание обоих видов организации, то есть на отрицание знаковости.
4. — Код культуры представляет собой синтез обоих видов организации.

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

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

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

1. Семантический («символический») тип

Этот тип кода культуры, построенный на семантизации (или даже символизации) как всей окружающей человека действительности, так и ее частей, можно также назвать «средневековым», поскольку в наиболее чистом виде он представлен в русской культуре в эпоху раннего средневековья.

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

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

В одну группу попадали явления, *имеющие значения*, в другую — принадлежащие практической жизни. Вторые как бы не существовали. Это деление еще пока не означало оценки: знак мог быть добрым и злым,

геройством и преступлением, но он имел один обязательный признак — социальное существование. Не-знак в этом смысле просто не существовал.

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

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

В договорах русских с греками бесчестье, с одной стороны, и увечье, боль, телесное повреждение, с другой, еще не отделены одно от другого: «Аще ли ударить мечемъ или бьеть какомъ любо сосудомъ, за то ударение или бьенье да вдасть литръ 5 сребра по закону Рускому»¹. Но уже в «Русской правде» выделяется группа преступлений, наносящих не фактический, а «знаковый» ущерб. Так, в ранней (так называемой краткой) редакции «Русской правды» особо оговаривается пеня за причиняющие бесчестье удары не-оружием или необнаженным оружием: мечом в ножнах, плашмя или рукояткой. «Аще ли кто кого ударить батогомъ, любо жердью, любо пястью, или чашей, или рогомъ, или тылеснию, то 12 гривне <...> Аще утнеть мечемъ, а не вынезь его, любо рукоятью, то 12 гривне за обиду». Показательно, что те же 12 гривен взыскивается, если «холопъ ударить свободна мужа»², — случай явного вознаграждения не за увечье, а за ущерб чести.

В «пространной» редакции «Русской правды» происходит дальнейшее углубление вопроса: убийство без бесчестящих обстоятельств — открытое и явное решение спора силой («Оже будетъ убилъ или в сваде или в пиру явлено») — наказывается легко, так как, видимо, не считается преступлением. Одновременно бесчестье считается столь тяжким ущербом, что пострадавшему не возбраняется ответить на него ударом меча («не терпя ли противу тому ударить мечемъ, то вины ему в томъ нетуть»³), хотя очевидно, что не знаковый, а фактический ущерб, который наносился при ударе чашею, «тылеснию» или необнаженным оружием («аще кто ударить мечемъ, не вынезь его, любо рукоятью»), был значительно меньше, чем от подобной «обороны».

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

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

² Там же. С. 77, 78.

³ Там же. С. 110.

та или иная форма деятельности средневекового коллектива, для того чтобы стать социально значимым фактом, должна была превратиться в ритуал. И бой, и охота, и дипломатия, шире — управление вообще, и искусство требовали ритуала¹.

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

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

Из этого вытекало особое отношение к процессу получения мудрости. Сознание нового времени воспринимает движение к истине как количественное увеличение знаний, суммирование прочитанных книг, поскольку путь к целому — подлинному знанию — лежит через соединение частей. С этой точки зрения, ближе к мудрости тот, кто больше прочел книг. Русский рационалист XVIII в. Фонвизин в комедии «Недоросль» с насмешкой изобразил обучение, состоящее в многократном повторении пройденного, — «кроме задов, новой строки не разберет»². Между тем «чтение» в средневековом значении — это не количественное накопление прочитанных текстов, а углубление в один, многократное и повторное его переживание. Именно таким путем совершается восхождение от части (текста) к целому (истине)³.

Так, один из интереснейших памятников раннего русского средневековья — «Изборник 1076 года» — открывается главой: «Слово нькоего [калоу]

¹ О значении ритуала в средневековой литературе см.: *Лихачев Д. С.* Литературный этикет русского средневековья // Poetics. Poetyka. Poэтика. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961.

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

³ Различное содержание понятия «многие книги» интересно обнажено в столкновении «просвещенного», по мнению Фонвизина, дворянина XVIII в. Правдина и «невежественного» Кутейкина — носителя средневеково-церковной традиции.

«Кутейкин: Во многих книгах разрешается (курить табак. — *Ю. Л.*): во псалтыри именно напечатано: „И знак на службу человеком“.

П р а в д и н: Ну, а еще где?

Кутейкин: И в другой псалтыре напечатано тоже. У нашего протопопа маленькая в осьмушку, и в той то же» (Там же. С. 126).

гера о чь[тении] [к]нигъ»¹. Здесь читаем: «егда чьтеши книги, не тышти ся бързо иштисти до другыя главизны, нъ поразумѣи чьто глаголють книги и словеса та и тражды обраштягася о единой главизнѣ. Рече бо: „В сьрдьци моемъ съкрыхъ словеса твоя да не съгрѣша тебѣ“. Но рече: „Оусть твоя изглаголаахъ“, нъ и „Въ сьрдьци съкрыхъ“»².

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

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

Это резкое расхождение между биологической и общественной личностью было одним из результатов высокой семиотичности средневекового типа культуры.

¹ В дальнейшем, видимо, было переделано в «О чтении святых книг» (см.: Изборник 1076 года. М., 1965. С. 151). Изменение это показательно: разделение книг на «святые» — «мирские» (указание на жанр одновременно определяло и место на шкале ценностей) и представление о том, что особую, очищающую функцию исполняют, только первые, — явление более позднее. В начальный период сам многоступенчатый символизм графического текста (знаки обозначают слова, а слова — «самую вещь») возбуждал представление о высокой семиотичности и, следовательно, о святости, ценности самого процесса чтения. Почтение вызывал не какой-либо тип книги, а книга как таковая.

² Изборник 1076 года. С. 152.

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

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

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

* * *

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

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

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

Так, в этической системе раннего русского средневековья большое место занимает оппозиция «честь — слава». При этом «честь» — это почет, связанный с определенным материальным выражением — подарком, долей в добыче, княжеским пожалованием. «Слава» — почесть с нулевым выражением. Славу получает мертвый, она выражается в памяти, песнях, известности далеким народам. «Слава» стоит иерархически неизмеримо выше «чести», и рядовой феодал не может претендовать на нее¹.

¹ Именно нематериальность «славы» заставила впоследствии просветительское сознание XVIII — начала XIX в. видеть в ней не натуральную ценность, а «выдумку», предрассудок. Ср. слова Пушкина в «Цыганах»:

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

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

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

Отношения выражения и содержания не произвольны и не конвенциональны: они предвечны и установлены Богом. Поэтому писатель, создавая текст, художник, рисуя картину, не являются их творцами. Они лишь посредники — через них выявляется, делается видимым то выражение, которое заложено в самом содержании. Из этого следует, что в суждения о достоинстве произведений искусства не может входить критерий оригинальности.

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

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

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

II. Синтактический тип

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

Символическое значение явлений и событий отбрасывается: мир живет не в отношении двух рядов (сущности и выражения), а в одном каком-либо: *церковном или государственном*. Отсюда практицизм деятелей этой системы:

церковные иерархи есифлянского типа или петровские дельцы — все они практики, эмпирики. Они ставят перед собой реальные, достижимые цели и никогда не жертвуют практическими интересами «дела» ради мнимой, с их точки зрения, символической значимости. Переход к этой системе воспринимается как отрезвление от средневекового тумана, реабилитация практической деятельности.

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

Принцип углубления в смысл как постепенного проникновения в истину заменяется стремлением к здравому смыслу. Феофан Прокопович осуждал то, что при истолковании текстов св. писания «главное внимание обращается не на смысл текста, а на то, можно ли и каким образом извлечь из него какое-нибудь удивительное и неожиданное заключение, находя таинственный смысл в словах и выражениях самых простых и понятных <...> Таким образом, оказывается иногда три-четыре смысла в одном тексте»¹.

Практицизм приводил к высокой оценке «полезных» знаний, с одной стороны, и иронически-пренебрежительному отношению к чисто теоретическому мышлению, с другой. «Здравый смысл» человека-практика становился мерой реальности. То, что он не признавал существенным, исключалось из сферы культуры. С этим связано стремление «упростить» культуру, убрав из нее «лишнее» — бесполезное с точки зрения деятеля-практика. Известны замечания Петра I на исправленном им переводе книги «Georgica curiosae»: «Понеже немцы обилии многими рассказами негодными книги свои наполнять только для того, чтобы велики казались, чего, кроме самого дела и краткого пред всякою вещью разговора, переводить не надлежит; но и вышереченый разговор, чтобы не праздною ради красоты, а для вразумления и наставления о том чтущему было, чего ради о хлебопашестве трактат выправил (вычерняя негодное) и для примера посылаю, дабы посему книги переложены были без излишних рассказов, которые время только тратят и чтущих охоту отъемлют»².

Однако это стремление к досемиотизации ценностей культуры не означало на самом деле отказа от всех видов знаковости (иначе бы мы имели дело не с новым типом культуры, а с ее разрушением). Однако самый принцип значения решительно изменялся. Семантическая структура заменялась синтактической. Значение того или иного человека или явления определялось

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

² *Пекарский П.* Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 1. С. 214.

не соотносённостью его с сущностями другого ряда, а включением в определенный ряд.

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

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

Разговоры о противоположности «родовитости» и «государственности» в петровскую эпоху неизменно воспринимались в свете антагонизма частного и общего. К. Зотов, посланный за границу учиться, прямо писал Петру о том, что «везде породные презирают труды», и советовал выбирать для государственной службы «средней статьи людей»¹.

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

Перерабатывая ранний воинский устав (так называемый «Устав Вейде», 1698 г.) в «Устав 1716 г.», Петр I собственноручно заменил слова: «Во всем, что в полку ко интересу царского величества принадлежит, всемерно попечение» на: «И во всем, что в полку ко интересу государственному принадлежит...»².

Так создавался идеал царя-демократа и народной монархии, о которой писали и Симеон Полоцкий, и Феофан Прокопович, и Ломоносов. О ней же в 1744 г. говорил воронежского гарнизона елецкого полка бывший сержант Петров, рассказавший сказку о том, как вор ударил Петра I за то, что тот, с целью испытания, предложил ему ограбить казну (и предложил: «поедем к большому боярину — лучше у него взять, а не у государя»), а затем спас царю жизнь, разоблачив боярский заговор. За это Петров был «бит кнутом и с вырезанием ноздрей послан в Сибирь на жительство»³.

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

¹ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. С. 157.

² Епифанов П. П. Воинский устав Петра Великого // Петр Великий, М.; Л., 1947. С. 198.

³ Исторические бумаги, собранные К. И. Арсентевым // Сб. ОРЯС. 1872. Т. 9. С. 336.

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

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

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

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

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

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

III. Асемантический и асинтактический тип

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

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

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

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

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

Идеи Просвещения, положив в основу всей организации культуры оппозицию «естественное — неестественное», резко отрицательно относятся к самому принципу знаковости. Мир вещей — реален, мир знаков, социальных отношений — создание ложной цивилизации. Существует то, что является самим собою; все, что «представляет» что-либо иное, — фикция. Поэтому ценными и истинными оказываются непосредственные реалии: человек в его антропологической сущности, физическое счастье, труд, пища, жизнь, воспринимаемая как определенный биологический процесс. Лишенными ценности и ложными оказываются вещи, получающие смысл лишь в определенных знаковых ситуациях: деньги, чины, кастовые и сословные традиции. Знаки становятся символом лжи, а высшим критерием ценности — искренность, обнаженность от знаковости. При этом основной тип знака — «слово», которое в предыдущей системе рассматривалось как первый акт божественного творения, становится моделью лжи. Антитеза «естественного — неестественного» является синонимичной оппозиции «вещь, дело, реалья — слово». «Словами» объявляются все социальные и культурные знаки. Назвать что-либо «словом» — означает уличить в лживости и ненужности. «Страшное царство слов вместо дел» — такова современная цивилизация по характеристике Гоголя¹.

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

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

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

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1938. Т. 3. С. 227.

Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношений с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людьми этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое <...> Про одну и ту же вещь они уславливаются, чтобы только один говорил — *мое*. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит *мое*, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какою-нибудь прямою выгодой¹, но это оказалось несправедливым.

Многие из людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие <...> И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей *своими*. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас». «Деятельность людей <...> руководима словами, наша же — делом»². Непонимание слов становится культурным знаком истинного понимания (ср. Аким во «Власти тьмы» Толстого). Слово — оружие лжи, сгусток социальности. Так возникает проблема внесловесной коммуникации, преодоления слов, которые разъединяют людей. В этом смысле интересно появление у Руссо интереса к интонации и паралингвистике (иногда интонационное начало отождествляется с эмоциональным и народным, а словесное — с рациональным и аристократическим). «Toutes nos langues sont des ouvrages de l'art. On a longtemps cherché s'il y avait une lanque naturelle et commune à tous les hommes; sans doute il y en a une, et c'est celle que les enfants parlent avant de savoir parler <...> ce n'est point le sens du mot qu'ils entendent, mais l'accent dont il est accompagné. Au langage de la voix se joint celui du geste, non moins énergique. Ce geste n'est pas dans les faibles mains des enfants, il est sur leurs visages». «L'accent est l'âme du discours; il lui donne le sentiment et la vérité. L'accent ment moins que la parole»³.

Приведенная выше цитата из Толстого интересна еще в одном отношении: в ней подчеркивается условный, конвенциональный характер всех культурных знаков, от социальных установлений до семантики слов. Если для средневекового человека система значений имела предустановленный характер, а вся пирамида знаковых соподчинений отражала иерархию божественного порядка, то в эпоху Просвещения знак, воспринимаемый как квант-эссенция искусственной цивилизации, противопоставлялся естественному миру не-знаков. Именно в эту эпоху была обнаружена условность, немотивированность связи обозначаемого и обозначающего. Ощущение релятивности знака проникает

¹ Вспомним, что, с точки зрения «средневековой» культурной системы, именно внезаповая «прямая выгода» менее всего достойна была внимания.

² Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 3. С. 382, 383.

³ Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. 1791. Т. 10. P. 108—109, 132.

очень глубоко в структуру культурного кода. В средневековой системе слово воспринимается как икон, образ содержания, — в эпоху Просвещения даже живописные изображения кажутся условными.

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

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

Руссо в «Об общественном договоре» писал:

«Supposons que l'état soit composé de dix mille citoyens. Le souverain ne peut être considéré que collectivement et en corps; mais chaque particulier, et qualité de sujet, est considéré comme individu: ainsi le souverain est au sujet comme dix mille est à un; c'est-à-dire que chaque membre de liétet n'a pour sa part que la dix-millième partie de l'autorité souveraine, quoiqu'il lui soit soumis tout entier. Que le peuple soit composé de cent mille hommes, l'état des sujets ne change pas, et chacun porte également tout l'empire des lois, tandis que son suffrage, réduit à un cent-millième, a dix fois moins d'influence dans leur rédaction. Alors le sujet restant toujours un, le rapport du souverain augmente en raison du nombre des citoyens. D'où il suit que, plus l'état s'agrandit, plus la liberté diminue»¹.

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

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

С точки зрения просветителя — наибольшим достоинством обладает Робинзон на необитаемом острове или Карл Моор, один, с кучкой разбойников, бунтующий против мира². Однако это не вариант семантической

¹ *Rousseau J.-J. Du Contrat social // Oeuvres complètes. Paris, 1824. Т. 6. P. 81, 82.*

² Ср. то, что герой эпоса всегда выступает один против войска. В высшей мере этот признак, видимо, может быть отнесен к культуре буддизма. Ср. Дхаммапада: «Лучше жить одному. Нет дружбы с дураком. Ты, имеющий мало желаний, иди один и не делай зла, как слон в слоновом лесу». Цит. по русскому переводу: Дхаммапада / Пер. с пали, введ. и коммент. В. Н. Топорова. М., 1960. С. 115.

системы, так как личность здесь ничто не символизирует, представляя лишь самое себя.

Вариантом этой проблемы является вопрос о том, что обладает большей ценностью: победа или гибель. Культуры «синтаксического типа» поэтизируют победу. Торжество, апофеоз составляют обязательную концовку героического сюжета классицизма. Герои же «Песни о Роланде» или «Слова о полку Игореве» погибают или терпят поражение. Гибель неотъемлема от героизации и в «семантической» культурной модели романтизма. Декабрист А. Одоевский, направляясь утром 14 декабря 1825 г. на площадь, где должны были собраться восставшие, восклицал: «Умрем, ах, как славно мы умрем!»¹ А декабрист А. Бестужев на следствии показывал: «Мы все без исключения несли себя на жертву отечеству»².

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

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

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

Любопытно отношение к народу: просветитель — борец за народ, но его тяготение к человеку из народа определяется тем, что он «такой же, как и я», а не тем, что «он — другой». «Стать как народ» — означает «измениться, чтобы стать самим собой», а не «измениться, чтобы стать другим»; тяготение влиться в народные ряды, с одной точки зрения, это стремление присоединиться к тем, кто «другие» и «кого много», с другой — к тем, кто «такие же», но поработаны. Народ привлекателен угнетенностью, а не множеством, слабостью, а не силой.

Стремление к десемантизации, борьба со знаком — основа культуры Просвещения. Из этого не следует, однако, что эта культура не является семиотической системой. Если бы это было так, то она была бы не особым типом культуры, а антикультурой и, разрушая другие способы хранения и передачи информации, не могла бы сама выполнять роль коммуникативной системы. Однако это не так. Следовательно, разрушая знаки предшествующих культур, Просвещение создает знаки разрушения знаков. Это подтверждается примером: Просвещение призывает вернуться от химер знакового мира к реальности естественной жизни, не изуродованной «словами». Сущность

¹ Следственное дело о корнете конной гвардии кн. Одоевском // Восстание декабристов. Центрархив, 1926. Т. 2. С. 261.

² Следственное дело о штабс-капитане Александре Бестужеве // Там же. Т. 1. С. 454.

вещей противопоставляется знакам, как реальное — фантастическому. Однако этот «реализм» — особого типа. Поскольку окружающий писателя мир — мир социальных отношений, он объявляется химерой. Реален же тот человек, возведенный к своей сущности, который фактически не существует. Таким образом, действительность оказывается фантастически-нереальной, а высшая реальность — полностью исключенной из мира социальной действительности. «Не-знак» Просветителя оказывается знаком второй степени.

IV. Семантико-синтаксический тип

Европейское Просвещение XVIII в.¹ оказалось одной из наиболее мощных систем культуры нового времени. Однако, разрушив синтактику, оно создало картину раздробленного мира, а выступив против семантики, — бессмысленного.

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

Представление о мире как о некоторой последовательности реальных фактов, являющихся выражением глубинного движения духа, придавало всем событиям двойную осмысленность: семантическую — отношение физических проявлений жизни к их скрытому смыслу — и синтаксическую — отношение их к историческому целому. Это стремление к осмысленности составляло основную черту культуры. Оно вторгалось не только в философию, но и в быт. Герцен вспоминал об этой эпохе: «Человек, который шел гулять в Сокольники, шел для того, чтоб отдаваться пантеистическому чувству своего единства с космосом; и если ему попадался по дороге какой-нибудь солдат под хмельком или баба, вступающая в разговор, философ не просто говорил с ними, но определял субстанцию народную в ее непосредственном и случайном явлении»².

Новая система представляла собой, с точки зрения структуры, синтез двух первых, и Герцен имел основание говорить о том, что «сочетание Гегеля с Стефаном Яворским <...> возможнее, чем думают»³. Однако эта же система реабилитировала не мифическую, «философскую сущность» человека, а каж-

¹ Для России следует говорить о Просвещении XVIII—XIX вв. — традиции его оказались живыми и для Герцена, и для Чернышевского, и для Толстого, и для народников; Достоевский боролся с ним как с современным противником; первый писатель, который поставил себя не в положение сторонника или противника Просвещения, а *вне его*, был Чехов.

² Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. 9. С. 20.

³ Там же. С. 28.

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

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

Белинский писал Бакунину: «В горниле моего духа выработалось самобытно значение великого слова *действительность* <...> Я гляжу на действительность, столь презираемую прежде мною, и трепещу таинственным восторгом, сознавая ее разумность, видя, что из нее ничего нельзя выкинуть и в ней ничего нельзя похулить и отвергнуть»¹. Отношение к действительности во взглядах московских гегельянцев 1840-х гг. очень близко к понятию плана выражения в языке в постсоссюррианской терминологии: это система, выраженная в материальных фактах. С одной стороны, подразумевается снятие всего внесистемного, с другой — интерес к той материальной стороне знаков, которая для средневекового сознания — «оковы значения». Только через проникновение в организацию выражения можно постигнуть организацию содержания.

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

Однако именно это — представление о том, что внесистемный факт есть факт несуществующий, — создавало широкие возможности для «примирения» с насилием общего над частным, истории и государства над человеком, особенно в условиях монархии Николая I. Именно по этой линии и начались первые протесты против характеризуемой системы. Белинский писал Боткину в 1840 г.: «Общее — палач человеческой индивидуальности»².

Однако круг возможностей смены кодов культуры был исчерпан, и отход от одной какой-либо системы приводил к реставрации другой. Белинский поворачивал к Просвещению, когда писал: «Для меня теперь *человеческая личность* выше истории, выше общества, выше человечества»³.

Характерно, что системы, возникавшие в России середины XIX в. и имевшие целью создать более сложные модели мира, создавались как креолизация уже готовых культурных кодов. Так, эпохальное значение для России середины XIX в. имели попытки синтеза III и IV структур. Разные их

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1956. Т. 11. С. 282.

² Там же. С. 539.

³ Там же. С. 556.

модификации характерны и для революционных демократов, и для Льва Толстого.

Вместе с тем в творчестве Толстого и Достоевского по-разному подготавливалось стремление начать *новый* цикл построения типов культуры. При этом были указаны и пути, по которым действительно пошли поиски XX в. Основой поисков делалось то, что прежде выступавшее как исходный элемент системы — природа человека — делалось ее результатом. Это решительно меняло характер применения семантического и синтаксического принципов. Семантический преобразался в представление о том, что «человеком» является класс, народ, человечество, а естественно данный человек — лишь признак этого структурного единства. Синтаксический заставлял рассматривать отдельного естественно данного человека как цепочку личностей, выдвигая проблему их соотношения и идентификации.

Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика

Рассмотрение культуры как некоторого языка и всей совокупности текстов на этом языке естественно ставит вопрос об обучении. Если культура — сумма ненаследственной информации, то вопрос о том, как эта информация вводится в человека и человеческие коллективы, не является праздным. В данной связи нас интересует лишь один аспект этой проблемы: существует ли зависимость между механизмом «обучения» и структурой кода культуры?

Следует напомнить, что при усвоении того или иного естественного языка обучение может производиться двумя способами. Первый практикуется при обучении родному языку и при языковом обучении в раннем возрасте. В этом случае в сознание обучаемого не вводятся никаких правил — их заменяют тексты. Ребенок запоминает многочисленные употребления и на основании их научается самостоятельно порождать тексты.

Второй случай — когда в сознание обучаемого вводятся определенные правила, на основании которых он может самостоятельно порождать тексты. При этом, хотя, как и в первом случае, в сознание обучаемого вводятся тексты, фактически они при этом повышаются в ранге, выступая в качестве метатекстов: правил-образцов.

Несмотря на то, что в практике языкового обучения оба метода могут, в принципе, применяться к одному и тому же языку, в типологии культуры они оказываются связанными с разными системами внутренней организации. Одни культуры рассматривают себя как определенную сумму прецедентов, употреблений, текстов, другие — как совокупность норм и правил. В первом случае правильно то, что существует, во втором — существует то, что правильно.

Значительность для культуры момента обучения проявляется в особой отмеченности ее начального момента: для каждой культуры одним из опре-

деляющих моментов оказывается факт ее введения и фигура зачинателя — того, кто обучил, основал, открыл систему, ввел ее в сознание коллектива.

Однако и культурные герои, и боги-основатели делятся на две группы в соответствии с характером основываемых ими культур: одни обучают определенному поведению, показывают, дают образцы, другие приносят правила. Первые основывают культуру как сумму текстов, вторые дают метатексты. В первом случае предписания имеют характер разрешений, во втором — запретов.

Культура первого типа в качестве основного принципа выдвигает обычай, культура второго — закон. Сознвая всю меру условности этих названий, мы будем именовать первую «культурой текстов», а вторую — «культурой грамматик».

«Культура текстов» не имеет тенденции выделять особого метауровня — правил собственного образования. Она не тяготеет к самоописаниям. Если же правила в нее вносятся, то они ценятся ниже, чем тексты. Так, в поэме курдского поэта XIV в, Факи Тейрана «Шейх Сан'ан», представляющей один из вариантов поэтического изложения суфийской доктрины, отчетливо проводится мысль о том, что верность учителю важнее, чем учению. Благочестивый и престарелый шейх Сан'ан влюбился в «горделивую армянку с лицом как восток, с челом как солнце». Красавица потребовала, чтобы шейх отрекся от Корана. Шейх «бросил Коран в огонь»:

Стал пить вино и пасти свиней, Босой пошел он вслед за скотиной.

Тот муршид, разутый и раздетый,

Сел на свиную шкуру,

И возжелал перламутр зубов,

[Заключенный] между сладостных губ красавицы¹.

Пятьсот суфиев, учеников шейха, не смогли отвратить его от нечестия, и они с плачем покинули своего учителя. Но когда они явились к «некоему главе пророков», он не одобрил их поступка. Он сказал им, что ради учителя им следовало отречься от учения:

[Если бы даже] вы все погибли,

[То и тогда] должны были бы слушаться старого шейха!

[Ради него] должны были вы приблизиться к вере, вводящей
в заблуждение, —

Так велит человечность!

...Ради него вы должны были стать неверными,

Так следовало бы поступить вам!

Так подобало бы

Для вашей чести и славы,

Вам следовало бы вместе с вашим шейхом стать неверными,

А вы только вспоминаете о нем [у себя] дома!²

¹ Факи Тейран. Шейх Сан'ан / Критич. текст, пер., примеч. и предисл. М. Б. Руденко. М., 1965. С. 53.

² Там же. С. 57.

На противоположном полюсе будет располагаться латинское изречение: «Pereat mundus et fiat justitia», предполагающее, что справедливость, выполнение закона — важнее мира.

Рассмотрение культуры с точки зрения «обучения» раскрывает и разницу между ее структурой и естественным языком. Естественный язык, обучаемся ли мы ему при помощи примеров, вводя в свое сознание многочисленные тексты, или при помощи правил, остается неизменным в своей внутренней структуре. Способ обучения определяется не структурой языка, а структурой воспринимающего сознания. Прагматика, функции текстов для естественного языка представляют нечто внешнее, не входящее в его систему. Для культуры, которая представляет собой не только потенциальную информацию, заключенную в той или иной системе, но и реальную, извлеченную из нее тем или иным исторически данным коллективом, структура сознания, воспринимающая тексты, набор функциональных употреблений этих текстов не будет представлять нечто внешнее. Она будет составлять один из аспектов ее внутренней организации. Поэтому механизм введения системы в сознание коллектива, механизм «обучения» не будет для культуры чем-то внешним. При этом структура воспринимающего сознания, в силу многофакторности и полисистемности культуры, здесь гораздо активнее. Сама же структура сознания не противостоит воспринимаемой системе (как это можно было бы осмыслить, приписав этой ситуации оппозицию «субъективное — объективное»), а является лишь системой *прежде усвоенных* языков. Соотношение воспринимающего сознания и вводимой в него системы можно представить как столкновение двух текстов на разных языках, из которых каждый стремится преобразовать противоположный по своему образу и подобию, трансформировать его в «перевод на себя». Если лингвистика изучала бы каждый из этих языков как изолированную систему, то объектом культурологии является их борьба, взаимное напряжение, культура как единая система, составленная всей совокупностью их взаимных отношений.

Таким образом, принцип «быть совокупностью текстов» или «быть совокупностью правил» становится скрытой культуuroобразующей программой, оказывающей мощное воздействие на все вводимые в дальнейшем в сознание коллектива материалы. Интересно наблюдать, как законы и нормы, вводимые в культуру, построенную на принципах текста, начинают практически функционировать как обычаи и прецеденты, в то время как в противоположном случае обычное право имеет тенденцию кодифицироваться, культура активно выделяет собственную грамматику.

Особенно значимым этот вопрос становится на стадии самосознания, когда культура выделяет из себя автомоделирующие тексты и вводит в свою память концепцию самой себя. Именно на этой стадии, прежде всего, возникает *единство культуры*. Любая культура представляет собой сложный и противоречивый комплекс. Автомодель культуры, как правило, выделяет в нем доминанты, и на их основании строится унифицированная модель, которая должна служить кодом для самопознания и самодешифровки текстов данной культуры. Для того, чтобы выполнить эту функцию, она должна быть организована как синхронно сбалансированная структура. То, что история культуры, как правило, изучает и тексты той или иной культуры, и

ее автомобиль в одном ряду, как явления одного уровня, способно лишь породить путаницу. Не меньшим заблуждением было бы, например, полагать, что автомобиль культуры представляет собой нечто эфемерное, нереальное, фикцию и в этом смысле может быть противопоставлена входящим в культуру текстам. Автомобиль — мощное средство «дорегулировки» культуры, придающее ей системное единство и во многом определяющее ее качества как информационного резервуара. Однако это реальность другого уровня, чем реальность текстов.

Отношения между культурой и ее автомобилью могут быть в достаточной мере сложны. Если в естественном языке грамматика стремится максимально точно описывать тексты данного языка и всякое расхождение между этими двумя началами — явление нежелательное, устраняемое по мере совершенствования научного описания, то в системе культуры положение иное. Здесь могут работать различные тенденции:

1. Создание автомобилей культуры, стремящихся к предельному сближению с реально существующей культурой.

2. Создание автомобилей, отличающихся от практики культуры и рассчитанных на изменение этой практики. Единство культуры и ее модели принимает в этом случае характер идеального состояния, цели сознательных усилий. Такова, например, модель русской государственности, возникающая в законодательстве Петра I.

3. Автомобили, идеальное самосознание культуры, существуют и функционируют отдельно от нее самой, причем сближение между ними и не подразумевается: самый этот разрыв обладает некоторой информационной значимостью. Таковы случаи (исторически совсем не редкие) издания законов, не рассчитанных на введение в действие. «Наказ» Екатерины II был заметным явлением в культуре XVIII в., однако с практикой русской культуры той эпохи не пересекался; другой пример: русские правительства XVIII в. периодически опубликовывали указы, запрещающие взятки. Поскольку никогда не было указов, разрешающих взятки, то торжественная прокламация новых указов, повторяющих уже существующие, может показаться бесполезной. Видимо, для борьбы со взятками следовало добиться выполнения существующих законов, а не торжественно публиковать новые, идентичные старым. Однако правительство предпочитало прокламацию новых запретов. Очевидно, значим был самый факт публикации закона, а не его применение.

К этому же типу следует отнести теории «чистого искусства» и создание замкнутых сфер художественной практики, принципиально не перекодируемых на действительность той или иной культуры.

Конфликт между культурой и ее автомобилью может усугубляться тем, что и текст культуры, и ее автомобиль могут строиться по одному типу (как «тексты-употребления» или «тексты-грамматики») или по различным. Примером такого конфликта была русская культура XVIII в.

«Регулярное государство» Петра I признавало себя как систему указов и правил. При этом подразумевалось, что живое бытование культуры — лишь реализация этих норм. «Обычай» — жизнь, не возведенная в ранг «грамматики», — систематически разрушался. Он отождествлялся с невежеством, отсталостью, «закостенелостью». Разумное и прогрессивное мыслилось как «регулярное».

Государственная деятельность осмыслялась как введение «регламентов» с последующим преобразованием жизни по их образцу. Петр I в указе от 25 января 1721 г. мотивировал введение духовного регламента обязанностью пред Богом преобразовать все стороны жизни своих подданных в соответствии с определенными правилами: «Посмотря и на духовный чин, и видя в нем много нестроения и великую в делах его скудость, несуетный на совести нашей возымели мы страх, да не явимся неблагодарни вышнему, аще, толикая от него получив благопоспешества во исправлении как воинского, так и гражданского чина, пренебрежем исправлением и чина духовного»¹.

Государство стало выступать как механизм, порождающий правила. Прежде всего из-под власти обычая была вырвана столь обширная сфера культуры, как административное управление. Исследования ряда историков русского права показали, что административный аппарат допетровской Руси руководствовался в повседневной практике не законами, а обычаями и вмешательство самодержавного правительства в сферу административного управления было в существенной мере ограничено этим обстоятельством².

В дальнейшем регламентация начала активно вторгаться в быт. Уже табель о рангах распределил неслужащих членов семей служилых дворян, даже дам, в иерархию, соответствующую чинам их отцов и мужей. Пункт 7-й «Табели» утверждал: «Все замужние жены поступают в рангах по чинам мужей их, и когда они тому противно поступят, то имеют штраф заплатить такой же, как бы должен платить муж ея был за свое преступление». Пункт же 9-й оговаривал: «Насопротив того имеют все девицы, которых отцы в 1 ранге, пока они замуж не выданы, ранг получать над всеми женами, которые в 5 ранге обретаются, а именно, ниже Генерал-Маиора, а выше Бригадира; и девицы, которых отцы во 2 ранге, над женами, которые в 6 ранге, то есть ниже Бригадира, а выше Полковника...»³ Заключительный 19-й пункт уже прямо регламентировал частный быт, требуя, чтобы «каждый такой наряд, экипаж и ливрею имел, какой чин и характер его требует»⁴.

В дальнейшем, при Анне Иоанновне, указом 1740 г. было разрешено носить дорогие парчовые, расшитые золотом и серебром платья лишь особам первых трех классов. В 1742 г., при Елизавете Петровне, запрещено было бархатное платье особам, не имеющим ранга, кружева разрешалось носить лишь особам первых пяти классов, а употреблять дорогую иностранную парчу первым пяти классам — не выше 4 руб. за аршин, шестому — восьмому — не выше 3-х, остальным — 2 руб. Таким образом, платье превращалось в мундир, становясь знаком государственной семиотики. Регулиро-

¹ Цит. по: Духовный регламент, тцанием и повелением всепресветлейшего, державнейшего государя Петра Первого, императора и самодержца всероссийского <...> сочиненный, гражданским первым тиснением изданный в синодальной типографии. М., 1804. С. 1.

² См.: Дмитриев Ф. М. История судебных инстанций и гражданского апелляционного судопроизводства от Судебника до Учреждения о губерниях. М., 1859; Веселовский С. Б. Приказной строй управления Московского государства // Русская история в очерках и статьях. Киев, 1912. Т. 3.

³ Памятники русского права. Вып. 8. М., 1961. С. 186.

⁴ Там же. С. 190.

вались количество лошадей в упряжке и характер экипажа. При Павле I вмешательство правительства в моду стало нормой¹.

Автомодель «регулярного государства» была предельно грамматичной. Из этого не следует, однако, торопиться делать вывод о том, что реальная толща культуры была преобразована по этому же типу. Присматриваясь к историческому материалу, мы убеждаемся, что вводимые «сверху» в систему культуры грамматики на самом деле функционируют в ней на правах текстов, *законы употребляются как обычаи*. Хотя Петр и предупреждал в знаменитом внесенном в «Зерцало» указе от 17 апреля 1722 г.: «Всеу законы писать, когда их не хранить или ими играть как в карты, прибирая масть к масти», «регламенты» не преобразовывали общество по своему образу и подобию, а растворялись в обычаях. Это очень наглядно видно на функционировании таких систем, как ордена и гербы.

Представляя собой искусственно созданную семиотическую систему с ограниченным алфавитом и крайне простой грамматикой, ордена, казалось бы, самой своей природой призваны были реализовывать ту «регулярность», которую культура XVIII в. открыто признавала своим идеалом. На деле мы видим другое: вводятся новые ордена, отношение которых к прежде бывшим далеко не всегда определяется однозначно. Система внутренне противоречива, подвержена личным прихотям императоров, принципы соотнесения определенного выражения (орденского знака) с обозначаемым не были единообразными. Только в эпоху Павла I были предприняты попытки объединения всех орденов Российской империи в единую иерархическую систему («Установление об орденах» 5 апреля 1797 г., учреждение Капитула российского кавалерского ордена в 1798 г.). Однако, как известно, единая система была нарушена самим императором. В дальнейшем никакой кодифицированной системы орденов до 1917 г. не было. Награды, внешний вид знаков, правила их ношения складывались в систему обычаев. То же можно сказать о законодательстве в целом: правительственные регламенты не сложились в единую кодифицированную систему. Уже при Петре функцию законов осуществляло собрание разновременных указов, распоряжений, изданных по конкретным поводам и не согласующихся между собой. Показательно, что все попытки привести в систему «безобразное здание государственного управления» (выражение, принятое в Негласном комитете Александра I для характеристики русского законодательства) так и не увенчались успехом вплоть до 1917 г., и если допетровская государственность выработала судебники и в XVI, и в XVII в., то послепетровская создала лишь «Полное собрание законов Рос-

¹ Следует отметить, что государственная регламентация менее всего распространялась в XVIII в. на сферу духовной культуры: правительство регулировало административную жизнь церкви, но теолого-литургическая сторона продолжала регулироваться сложившимся обыкновением; вмешиваясь в дела литературы, Екатерина II неизменно подчеркивала, что делает это как частное лицо. Официальной художественной доктрины XVIII в. не знал. Только Павел I предпринял попытки реформы церковной службы, попробовав лично исполнять роль священника. Систематическое регламентирование искусства и превращение вкусов самодержца в правительственную доктрину началось лишь с Николая I.

сийской империи» — не систему, а многотомную фиксацию взаимопротиворечащих правительственных распоряжений.

Отсутствие кодификаций представляется хаосом лишь с позиции «грамматического» подхода. На самом деле некодифицированные системы в принципе столь же способны накапливать социальную информацию, как и кодифицированные. Напомним, что такая живая и активная в рамках русской культуры XVIII — начала XIX в. семиотическая система, как правила дуэли и дворянской чести, никогда в России не имела сформулированных, эксплицитных норм («правила» создаются лишь при Александре III в порядке гальванизации сверху умирающего обычая). В этих условиях повышается роль «хранителя традиции» — человека, посвященного в тайны «кода обычаев». Так, регулятором дуэльных норм в русской традиции будет выступать не печатный или рукописный кодекс, а тот «в дуэлях классик и педант», к которому обращаются за советами, как «человека растянуть» «в строгих правилах искусства».

Неосуществление принципа «регулярности» приведет к тому, что правительство систематически будет пытаться создавать некоторые до конца урегулированные, замкнутые коллективы, в которых понятие закона полностью покрывало бы реальную организацию. Излюбленным полем подобных экспериментов станет армия. Система регламентации и уставов действительно окажется здесь грамматикой, на основе которой создаются реальные тексты культурного поведения. Не случайно армия будет рассматриваться как модель, по которой надлежит строить государственный (а в военных поселениях — даже экономический и семейный) быт.

Однако и армия не могла быть только моделью определенной организации коллектива. Во-первых, она должна была выполнять определенные практические военные задачи, а для этого требовался «работающий», то есть значительно более сложный, механизм, во-вторых, армия не оставалась чужеродным телом в общей системе культуры, она ассимилировалась, усваивая общие ее закономерности. Так, наряду с «грамматическими» импульсами уставов, в армию проникали — запрограммированные в виде обычаев — нормы дворянской культуры с ее культом чести, полковыми и гвардейскими традициями. Это вызвало необходимость выделить, уже в пределах армии, сферу, «очищенную» от реальных потребностей жизни, боевой целесообразности, культурных традиций — всех «возмущающих» систему начал, — и подчинить ее строгим, заранее сформулированным правилам. Такой «моделью модели» стал вахт-парад. Он полностью реализовал идеал регулярности. Пристрастие Павла и Павловичей к параду не было уродливой причудой — оно вырабатывало код того типа культуры, который строился как «регулярное» самодержавное государство.

Хотелось бы, однако, предостеречь от, возможно, эффективных, но не имеющих, в научном смысле, никакой ценности размышлений о преимуществах закона или обычая. Можно было бы привести примеры накопления положительного культурного опыта в сфере «грамматических» структур (на их основе строится и система политической демократии, и весь научный прогресс) и энтропического воздействия обычая. Напомним лишь, что все бесправие и беззаконие замоскворецкого быта совершалось в формах обычая,

слежавшиеся пласты которого создавали систему столь высокой избыточности, что ни для накопления информации, ни для непредсказуемых действий личности уже не оставалось места.

Если выше мы наблюдали экспансию мертвой «регулярности» в сферу частной жизни, то еще Добролюбов в статьях об Островском показал обратный процесс: экспансию мертвого обычая из семейной жизни в государственную, определив самодержавие как самодурство, возведенное в принцип построения коллектива.

Как же соотносятся два охарактеризованных выше принципа построения кода культуры?

1. Названные типы культуры могут рассматриваться как устойчивые национальные или ареальные характеристики. Сложившийся в недокументированных глубинах исторической жизни данного коллектива тип организации культурного опыта может проявлять большую устойчивость, приспосабливаясь к культурным задачам разных эпох и сохраняясь на протяжении столетий. В этом случае проблемы взаимодействия культур или культурных ареалов осложняются соотношением выделенных типов культурных кодов. Можно было бы указать на ряд случаев, когда одни и те же тексты функционально переосмысляются, переходя в иначе организованный тип культуры.

2. Но эти же типы можно рассматривать как закономерно сменяющиеся этапы внутреннего развития культуры. Как справедливо указал мне Б. М. Гаспаров при обсуждении настоящей работы, введение в память индивида грамматических правил подразумевает определенное языковое владение, в то время как обучение текстами может быть первичным. Не случайно первое используется, как правило, при обучении взрослых чужому языку, а второе — детей и родному. Поэтому оба метода построения кода культуры могут рассматриваться как этапы единой эволюции, осуществляемой как маятниковоподобная смена принципов построения. Когда сложившаяся как система обычаев первичная цивилизация закостеневает в такой мере, что избыточность ее катастрофически повышается, возникает необходимость самоперекодировки, которая реализуется как введение некоторой грамматики культуры. На этом этапе «грамматичность» выступает как революционизирующее начало и приводит к резкому усложнению внутренней структуры кода культуры, Однако и правила имеют тенденцию закостеневать. Избыточность их повышается, и эффективность усвоения и хранения информации начинает падать. Хотя внутри того или иного культурного цикла вопрос может решаться путем смены грамматик, однако в конечном итоге это приводит к дискредитации самого принципа «грамматичности». На этой стадии вторжение «текстового начала» в построение культуры резко повышает ее информационную емкость.

3. Культура представляет собой сложный и многофакторный механизм. Она обнаруживает признаки самонастраивающейся системы и способна сама регулировать и усложнять собственное строение. Эта способность органически связана с *неоднородностью внутреннего строения*. В толще культуры различные участки обладают разной мерой организованности. В нее входят частные подсистемы, обладающие внутренне замкнутой, автономной структурой, для которой вся толща культуры выступает как внешняя среда. Так,

русская национальная культура XVIII в. будет в социальном отношении распадаться на народно-крестьянскую и дворянскую. Однако по принципу построения языка культуры эта последняя не будет однородной: в ней можно будет выделить государственное и общественное начала. Особое место будет занимать внутрикультурный пласт, связанный с православной церковью. Внутри народной культуры фольклорный и религиозный пласты будут образовывать очень сложную систему отношений. При такой внутренней усложненности *единство* культуры складывается как некоторая средняя величина, абстрагирующаяся от противоречивых тенденций более низких уровней.

С этой точки зрения, неоднородность принципов, организующих различные подсистемы данной культуры, может рассматриваться как свойство любой достаточно сложной и жизнеспособной, могущей саморазвиваться культурной системы. Поэтому нас не должно изумлять наличие обоих принципов построения культурного кода внутри одной системы, равно как и борьба между этими структурными принципами.

О двух типах ориентированности культуры

Данные истории культуры позволяют выделить два типа построения текстов: одни, соотносясь только с одной системой правил, представляют ее *реализацию*. Ценным и активным в них будет именно выполнение определенного канона. К ним относятся фольклорные и средневековые тексты, произведения эпохи классицизма. Вторые проецируются на две или более системы норм и, следовательно, относительно каждой будут выступать как *нарушение*. Отклонение текста от его «языка» составит его значимую часть. Именно первые привлекли внимание исследователей очевидным параллелизмом с естественными языками. Успехи, связанные с применением лингво-семиотических методов для их изучения, очевидны. Однако здесь уместно было бы обратить внимание на один парадокс: естественные языки автоматизируют сферу выражения, но содержание сообщения остается предельно широким — говорить можно обо всем. Художественные тексты первого типа накладывают строгие ограничения именно на эту область. Получается система с канонизированным выражением и столь же стандартизованным содержанием. Она должна была бы быть полностью избыточной. За счет чего создается непредсказуемость этих текстов, при условии того, что значимо выполнение правил на всех уровнях, — неясно.

Возможно, решение будет намечено, если мы допустим гипотезу, что кроме хорошо известной нам коммуникационной схемы «адресант/адресат», есть еще автокоммуникация, где оба эти лица совмещены. Случай этот, сравнительно второстепенный для отдельного человека, доминирует, если в качестве отправителя/получателя сообщения рассматривать национальный

организм или же человечество в целом. Может показаться, что автокоммуникация не вносит ничего принципиально нового в схему общения. Так, записывая для себя на память, я просто заменяю разрыв между адресантом/адресатом в пространстве таковым же во времени. Однако можно высказать гипотезу, что разница здесь имеет принципиальный характер и нам еще предстоит создать грамматику автокоммуникаций.

Здесь, видимо, придется выделить две сферы: 1) Автокоммуникацию мнемонического типа — сообщение себе того, что уже было известно. Это будут узелки на память, узелковое письмо, чтение по книге неграмотным, но знающим текст наизусть человеком (случай очень частый в церковной практике вплоть до XVIII в.). Напомним, что, по свидетельству акад. Крачковского, чтение Корана предполагает предварительное знание текста наизусть. Аббревиатуры записных книжек — движение от обычного письма к узелковому. 2) Автокоммуникацию, приблизительно определяемую понятиями «открытие», «вдохновение»: вводимая мной в меня информация коррелирует с предшествующей информацией, зафиксированной в моей памяти, доорганизовывает ее, и в результате «на выходе» получается значительный прирост информации. Требования к тексту, который вводится в мое сознание в случае, если он и есть носитель *всей* информации или же лишь «запал», провоцирующий дальнейшее движение мысли и рост информации, будут различными. Во втором случае новый тип сегментации и новое сближение сегментов могут оказаться более ценными, чем семантически новое сообщение. Известна роль мерных ударов в музыкальные инструменты или рассматривания абстрактных узоров для самоуглубленного размышления. Глядя на картину, созданную европейским художником XIX в., я стремлюсь получить всю информацию из нее — это разговор с другим. Рассматривая отвлеченный орнамент, я веду разговор с самим собой, «достраивая» свою личность по его законам (например, заимствуя конструктивные принципы дискретности, повторяемости, тождества и соединения).

Языки, построенные как коммуникация с другим и как автокоммуникация, конечно, могут на определенном метауровне быть сведены к единой семиотической схеме. Это не снимает того факта, что в их построении доминируют различные структурные принципы. Вероятно, особенно интересно было бы построить синтагматику автокоммуникативного языка.

Можно было бы предположить, что в разных типах моделирующих систем различен удельный вес внешней коммуникации и автокоммуникативных связей. В текстах естественного языка доминируют первые, в искусстве выделяется роль вторых.

Еще более существенна ориентированность различных типов культур на тот или иной вид связи. Фольклор или средневековое искусство явно более ориентированы на автокоммуникацию. Возможно, самое разделение на «певца» и «аудиторию» представляет собой деформирующее вторжение другой системы. Искусство XIX в. с его ориентацией на сообщение языкового типа, культура XIX в. (в частности, и наука), исходящие из разделения субъекта и объекта, ориентированы на естественный язык. Не случайно роль прозы, сюжетной живописи и музыки в культуре XIX в. резко возрастает.

В рассматриваемом вопросе есть два аспекта. То, что происходит в сознании человека в момент возрастания информации, — проблема психологическая и должна изучаться средствами психологии. Но *тексты*, которые дают наибольший разрыв между информацией «на входе» и «на выходе», специфическая структура этих стимуляторов, могут изучаться лингво-семиотическими методами.

Когда мы получим более подробные и точные данные о структуре и функционировании текстов этого типа, возможно, станет ясно, что парадокс, на который мы обратили внимание в начале главы, возникает в результате некорректного применения к автокоммуникативным текстам критериев, выработанных на основе изучения «внешних» коммуникаций.

О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах

1. Отмеченность «конца» или «начала» или того и другого вместе составляет особенность вторичных моделирующих систем. Естественные языки с их соотношением вневременного кода и развертывающегося во времени сообщения дают иную картину: время моделируется средствами естественного языка не как нечто заключенное между «началом» и «концом», а по принципу одновременности с сообщением или той, или иной степени удаленности от него в сторону предшествующего или последующего.

2. Во вторичных моделирующих системах нехудожественного типа (миф, религия и т. п.) отношение между «речью» и «языком» системы строится иначе. Для носителя данных моделирующих представлений (а не для их исследователя) «речью» системы будет подлежащий истолкованию окружающий мир, а «языком» — дешифрующая его культурная модель. При этом, на определенной культурной стадии, закономерно возникает представление о целостной «речи» этой системы — о том, что она составляет собой не совокупность отдельно дешифруемых знаков, а *мир*, который в целом реализует некую абстрактную — мифологическую, религиозную или другую — модель. Тогда возникает вопрос о композиции — единстве построения мира и, следовательно, о его начале и конце.

3. Категории «начала» и «конца» являются исходной точкой, из которой в дальнейшем могут развиваться и пространственные, и временные конструктивные построения. Сильная отмеченность одной из этих категорий (начала — конца) отнюдь не обязательно подразумевает аналогичную структурную позицию другой, так как далеко не во всех системах они образуют парную оппозицию.

3.1. Так, например, существует определенная группа текстов, в которых отмеченной будет оппозиция «имеющий начало» — «не имеющий начала». Синонимами первого в этой системе будут: «сущий», «вечный», «ценный», синонимами второго: «не существующий», «подверженный быстрому разрушению», «не имеющий ценности». На русском культурном материале это проявится, например, в построении текстов Киевского периода с их интересом к *происхождению* того или иного явления. Земля, обычай, род, вера, преступление — интересны, значительны, если можно указать на их «корень», происхождение, — остальные как бы не существуют.

3.1.1. В связи с этим интересными представляются только повторяющиеся события, мыслимые как цепочка сходных явлений, которая познается тем, что сводится к *первому*. Моделью князя-братоубийцы будет Каин — первый братоубийца; моделью Игоря Новгород-Северского — Олег Черниговский, первый, посеявший раздоры между князьями.

3.1.2. Созданное (имеющее начало) мыслится как неуничтожимое (не имеющее конца). Так, мифы о творении земли (или другие генетические мифы) могут не входить в парную оппозицию с эсхатологическими текстами.

3.1.3. Имеющее начало — существует. Поэтому государства, имеющие начало (легенды об основателях), противостоят не имеющим, как политически сущие не сущим; те, кто могут назвать предка, политически существуют. Отсюда построение первого русского исторического текста как серии повествований о началах («Се повѣсти времяньныхъ лѣтъ, откуда есть пошла руская земля»).

3.2. Наряду с этим можно выделить определенную группу текстов с выраженной отмеченностью «конца», при немаркированности категории «начала». Таковы в большинстве эсхатологические тексты. Не всякое повествование о конце мира является эсхатологическим: рассказ о гибели земной жизни, как созданной не Богом, а возникшей в результате грехопадения, лишь утверждает антитезу «добраго» и «злого» «корени». Истребляется плохой, неценный дьявольский, или рукотворный, мир — устроенный Богом незыблем («Вся дѣла Божия нетленна суть. Самовидецъ семь сему <...> егда Христось идыи въ Иерусалимъ на страсть волную, и затвори своима рукама врата градная, и до сего дни неотворими суть» — Послание архиепископа новгородского Василия ко владыцѣ тѣрскому Феодору).

3.2.1. Эсхатологические тексты повествуют о гибели всего самого ценного и подразумевают, что сам факт гибели утверждает ценность явления (былина «Как перевелись богатыри на Руси», «Слово о погибели Русской земли»).

3.3. В современных культурных системах этим построениям соответствуют представления: «ценность доказывается первенством», «ценность доказывается гибелью».

3.4. Понятие «конца» далеко не всегда отождествляется с трагическим исходом как основой данной модели мира: можно назвать большое количество идейных систем со «счастливым концом» создаваемой модели мира.

3.4.1. Системе с маркированным началом при немаркированном (или слабо маркированном) конце в этой разновидности будут соответствовать все тексты о «золотом веке» как исходной точке истории человечества,

системам с отмеченным концом — перенесение гармонии в конец исторического движения.

3.4.2. В качестве примера первой можно указать на коммунистическую утопию Мабли: человечество начинает с социального идеала и в дальнейшем искажается. При этом для системы типа Мабли возможно поставить вопрос: «Что будет после данной плохой системы?» — и решительно невозможно: «Что было до исходной хорошей?» Она мыслится как *первая*, но движение человечества по пути искажения — бесконечно. Аналогичным образом для систем второго типа запретным является вопрос: «Что будет после достижения „золотого века“?» Предполагается, что после него историческое движение останавливается или перестает быть «историческим».

3.4.3. Частной и наиболее сложной разновидностью является построение типа Руссо — в наиболее глубоких его произведениях: идеальный порядок не предшествует и не последует во времени современному — он скрыт в природе вещей как идеальная норма и является исходным не хронологически, а типологически. Но и здесь сохраняется основной структурный принцип: наличие исходной точки (хронологической или типологической) и дальнейшее удаление от нее.

3.5. С этим связаны две концепции «правильного» исторического развития: возвращение к исходной точке или приближение к конечной точке, представление о поступательном или регрессивном ходе истории.

4.1. Модели мира с равной отмеченностью «начала» и «конца» представляются производными от названных типов.

4.2. Вне категорий «начала» и «конца» находятся циклические модели мира, а также ахронные системы.

4.3. Вероятно предположить, что структуры с отмеченным началом соответствуют культурам молодым, самоутверждающимся, осознающим факт своего существования. Для этих культур будет свойственно осознание самих себя как непротиворечивых и целостно-ценных. Конфликт будет вынесен вовне и характеризовать отношение к предшествующей культуре. Структуры с отмеченным концом соответствуют культурам с созревшими противоречиями, внутренним расположением конфликта и сознанием трагичности этого конфликта.

5. Художественные структуры по самой своей природе обладают резкой отграниченностью сообщения. Конец и начало текста обладают здесь значительно большей отмеченностью, чем в общеязыковых сообщениях. Причина этого, видимо, кроется в особом соотношении планов «языка» и «речи» в художественных текстах. Всякий художественный текст не может быть однозначно оценен только как текст или только как интерпретирующая модель создаваемой с его помощью системы. По отношению к определенным структурно-художественным представлениям текст будет выступать как конкретная инкарнация абстрактной модели. Однако по отношению к соотносимому с ним реальному миру он сам будет выступать в качестве некоей модели, причем подобной двойной интерпретации будет поддаваться как весь текст в целом, так и каждый из его элементов и уровней. Функция художественного произведения как конечной модели бесконечного по своей природе «речевого текста» реальных фактов делает момент отграниченности, конечности непре-

менным условием всякого художественного текста в его первоначальных формах — таковы понятия начала и конца текста (повествовательного, музыкального и т. п.), рамы в живописи, рампы в театре.

5.1. Показательно, что человек на пьедестале, живое лицо в портретной раме, зритель на сцене воспринимаются как инородные в условном моделирующем пространстве, создаваемом границами художественного текста.

5.2. В силу этого, кажущаяся неоконченность или неначатость являются в художественном произведении особенно маркированным конструктивным приемом. Сравним имитацию неоконченности в «Сентиментальном путешествии» Стерна, неначатости («Вступление» помещено в конце седьмой главы) и неоконченности «Евгения Онегина», перенесение действия за пределы рампы в драматургии Пиранделло и ряд других примеров.

5.3. Особый эффект двойной значимости получается в случаях, когда один и тот же текст как художественный подчиняется закону отмеченности границ и одновременно манифестирует некую идеологическую систему с неотмеченным «началом» (и, следовательно, сильно маркированным «концом») или наоборот. Так возникает проблема «хорошего конца» — переосмысление магической концовки как художественной в современном переживании фольклора, нелогично счастливые концы как воспроизведение народного мышления в драматургии Островского, значение «счастливого конца» в кинодраматургии (ср.: «О, пришлите мне книгу со счастливым концом» — Н. Хикмет). Можно указать и на тексты с аналогичной отмеченностью начала.

6. Особый случай представляет система, в которой понятия начала или конца приписываются текстам, описывающим жизненный путь человека. Пример отмеченности начала — «Детство, отрочество, юность», конца — «Три смерти» Л. Толстого.

6.1. Частный случай — моделирование поэтом (или читателями) реальной биографии по законам подобного текста (ср.: «Жил как человек и умер как поэт» — М. Цветаева — осознание определенных типов начала или конца жизненного пути как соответствующих модели поэта). Сравним примеры литературного переосмысления реальных биографий.

Семантика числа и тип культуры

1. Особое значение чисел и числовой символики в истории культуры общеизвестно. В большом числе конкретных исследований, посвященных разным эпохам в истории культуры, рассматриваются случаи «эпических чисел», «числовой символики», «мистики чисел» и т. п. Количество случаев, когда число приобретает, сверх своего основного цифрового значения, некоторые добавочные — культурно-типологические, очень велико. Настоящая работа представляет собой попытку определить связь этого явления с типами организации культуры.

1.1. Нам уже приходилось высказывать предположение, что в случае, если рассматривать культуру как текст, окажется возможным выделить два типа ее внутренней организации:

а) Парадигматический — вся картина мира представляется как некоторая вневременная парадигма, элементы которой располагаются на разных уровнях, представляя собой различные варианты некоторого единого инвариантного значения.

б) Синтагматический — картина мира представляет собой *последовательность* располагающихся на одном уровне, в единой временной плоскости разных элементов, получающих значение во взаимном отношении друг к другу. Смысл числовой символики в каждом из этих случаев будет различен.

2. Парадигматическая модель мира строится как иерархия семантических уровней, определенным образом ориентированных («верх — низ» при линейной ориентации, «внешнее — внутреннее» при концентрической), причем каждый пласт выступает как выражение для следующего, расположенного ближе к семантической основе, и содержание для ближайшего в противоположном направлении.

При этом возникает ряд характерных признаков семантической конструкции.

2.1. Общее построение системы уровней конструируется по принципу «матрешки» — каждый уровень имеет внешний пласт, для которого он выступает как содержание, и внутренний, в отношении к которому он приобретает черты выражения. Тогда все уровни в целом в определенной мере взаимно синонимичны, во-первых, и различаются степенью концентрированности некоторого единого значения, во-вторых. Вся система имеет некоторое единое Значение, которое в разной степени просвечивает в различных конструктивных пластах. Таким образом:

а) *Все* представляется *имеющим значение*. Каждый уровень, что бы он в себе ни заключал — неодушевленную природу, материальные творения рук человеческих или пришедшую из глубины веков легенду, — есть *текст*, а знание — *это умение чтения*. С. Матхаузерова, исследуя природу текста русского барокко, пришла к выводу о том, что в этот период «азбука сделалась моделью всего мира»¹. Большой материал об азбуке как тексте особого типа собран М. П. Алексеевым². Однако это лишь частные случаи более общего, свойственного парадигматическому типу культуры, представления о мире как книге (ср., например, «Голубиную книгу»). Интересно, как Ломоносов, стремясь доказать, что наука не противна вере, и переходя на язык своих оппонентов, использовал средневековый образ «книжного почитания» для оправдания естествознания: «Создатель дал роду человеческому две книги. В одной показал свое величество, в другой свою волю. Первая — видимый сей мир, им созданный, чтобы человек, смотря на огромность,

¹ Mathauserova S. Umělá poezie v Rusku 17. století. Acta Universitatis Carolinae. Philologica 1—3. 1967. [Slavica Pragensia, IX.] N 176. С. 169—170.

² См.: Алексеев М. П. Трагедия, составленная из азбуки французской // Проблемы сравнительной филологии. М.; Л., 1964.

красоту и стройность его зданий, признавал божественное всемогущество, по мере себе дарованного понятия. Вторая книга — священное писание. В ней показано создателево благоволение к нашему спасению. В сих пророческих и апостольских богодохновенных книгах истолкователи и изъяснители суть великие церковные учителя. А в оной книге сложения видимого мира сего суть физики, математики, астрономы...»¹

б) Разные уровни значений взаимно изоморфны. Поэтому, с одной стороны, принципиально *все* рассматривается как текст, подлежащий дешифровке, с другой — один и тот же текст может дешифровываться на разных уровнях. Так, например, масонская космология рассматривала мир химических элементов, мир людей, мир космических тел и астральный мир как взаимно изоморфные пласты единого универсума. Перекодировка каждого из этих пластов на язык другого — более высокого — составляет его содержание. С этой точки зрения вполне правомерен вопрос: «Что означает то или иное событие в астральном, нравственном или любом ином смысле?»

Явлениям химического мира приписываются свойства нравственного (вражда, симпатия и т. д.), и обратно. Характерно стремление рассматривать античные и библейские легенды как неразгаданные описания алхимических процессов², а алхимические тексты как повествования о нравственном совершенствовании людей или космическом и астральном строении вселенной.

3. Изоморфизм уровней имеет следствием то, что все многообразие различных качеств приобретает характер разных количественных степеней одного качества. Такое иерархическое и парадигматическое построение составляет основу для сведения элементов одного уровня к некоторому элементарному набору, а других уровней — к количественному их варьированию. Поэтому отношение какого-либо понятия к соответствующему семантическому элементу другого уровня наиболее органично выражается числом. *Именно парадигматическая структура культуры благоприятствует превращению числа из элемента культуры в ее универсальный символ.*

3.1. Пример: Ад в изображении Данте отчетливо связан с картиной подземного мира у Вергилия. Однако царство теней организовано у Вергилия по двум основным пространственным осям: «верх — низ» и «правое — левое». Ад *углублен*, а Олимп *возвышен*:

ТАРТАР

Вдвое срывается в глубь, к теням опускаясь настолько, Видим, насколько Олимп воздушный, стремящийся в небо³.

Блаженные поля Элизия расположены *направо*, а Тартар — *налево*. Внутренняя дифференциация пространства, в которое заключены грешные тени,

¹ Сочинения М. В. Ломоносова. СПб., 1902. Т. 5. С. 126—127.

² Об изоморфизме литературных сюжетов масонской прозы и алхимических реакций см.: *Билинкис М. Я., Туровский А. М.* Об одном герметическом тексте // Тезисы докладов III Летней школы по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10—20 мая 1968 г. Тарту, 1968. С. 149—153.

³ *Вергилий. Энеида* / Пер. А. Фета и Вл. Соловьева. М., 1888. Песнь VI.

почти не выражена. Ее заменяет описание наказаний, которые взаимно не соотнесены в единую систему.

Ад у Данте построен как некоторая пространственно-числовая иерархия, которая изоморфна моральной иерархии грехов. Между местом грешника в загробном мире и тяжестью его греха существует однозначное соответствие. Это связано с определенной структурой нравственного пространства. Сладострастие, обжорство, скупость и мотовство, гнев, неверие, насилие, обман и предательство для Данте не разные грехи, а разновидности Греха, разные степени его. Грех заключается или в нарушении нравственного равновесия — преувеличении одного из душевных влечений, данных человеку в гармонии, или в измышлении чуждого природе человека (что и в какой мере считается чуждым, определяется содержанием дантовской модели мира, но самый принцип принадлежит ее языку). Таким образом, все нравственные уродства могут быть взаимно соотнесены как разные степени, разные количества одного и того же и, следовательно, обозначены *числами*. А поскольку этот принцип универсален, отношения числа становятся наиболее удобной формой выражения конструкции мира. С этим связана определяющая роль чисел в конструкции поэмы Данте.

3.2. Следствием охарактеризованных выше представлений явился взгляд на науку о числах не как на одну из дисциплин, изучающую определенный, количественный, аспект вселенной (такое место отводит математике культура, построенная по синтагматическому принципу), а как науку наук, раскрывающую высшие отношения между качествами, которые следует каждый раз интерпретировать соответствующим данному уровню образом. Вполне обоснованной кажется, например, с этой точки зрения, такая постановка вопроса: «Как интерпретировать данный математический закон на уровне этики? Что означает он для поисков философского камня или изъяснения законов космоса?» Так возникают пифагорейская, масонская и другие математики.

3.3. Особому рассмотрению подлежит вопрос о соотношении числовой и пространственной картины мира. Наблюдения над поэмой Данте и в этом смысле представляют первостепенный интерес.

4. Парадигматическое и синтагматическое построения текста культуры противостоят друг другу как замкнутое незамкнутому. Не следует думать, что второй тип имеет полностью нечисловой характер. Однако в нем актуализируются другие аспекты числа (ср., например, значение понятия бесконечности при выработке принципа историзма). Культурная роль числа актуализируется в парадигматических типах в связи с идеей изоморфизма, а в синтагматических — порядка, ряда. В первом случае выделяется символическое значение чисел, во втором — последовательность. Соответственно модель мира получает преимущественно пространственное или временное значение.

Текст и функция¹

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. Пятигорского². 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»³. Функция текста определяется как его социальная роль, способность обслуживать определенные потребности создающего текст коллектива. Таким образом, функция — взаимное отношение системы, ее реализации и адресата-адресанта текста.

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

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

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

¹ Статья написана совместно с А. М. Пятигорским.

² Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. М., 1962.

³ Там же. С. 145.

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

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

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

вания: «Это настоящий поэт — он печатается» — и: «Это настоящий поэт — он не печатается». Сравним у Пушкина:

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

Когда б писать ты начал с дуру,
Тогда б наверно ты пролез
Сквозь нашу тесную цензуру,
Как видишь в царстве небес (II, I, 152).

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

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

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

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

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

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

2.2. Сознательный разрыв с определенным типом культуры или невладение ее кодом могут проявляться как отказ от присущей ей системы текстовых значений. За ними признается лишь содержание 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, нищуще яко любезно Богу. И толико не разумеют, и толико не хотяще разумети, елико и от себя познати есть (очень характерен отказ от «условного» значения, привносимого из кода культуры, и принятие «естественного» — языкового — сообщения: «Елико и от себя познати есть». — *Ю. М., А. П.*): яще бо кто кому сына палицею убьет на смерть, егда убо может человек палицу ону любити, еюже сын его убиен бысть? и яще 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»¹. 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». 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 данном коллективе, но непонятным для него, приписывается текстовое значение (обрывки фраз и текстов, занесенные из другой культуры, например надписи, оставленные исчезнувшим уже населением данного района, развалины зданий неизвестного предназначения, или привнесенные из другой замкнутой социальной группы, например речь врачей для больного). Поскольку высокая степень текстового значения воспринимается как гарантия истинности, а текстовое значение растет по мере затушевывания 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. Предска-

¹ Истины показание к вопрошавшим о новом учении // Православный собеседник (Прибавление к журналу). Казань, 1863. С. 509.

знание пифии, прорицание пророка, слова гадалки, проповедь священника, советы врача, законы и социальные инструкции в случаях, когда ценность их определяется не реальным языковым сообщением, а текстовым надсообщением, *должны быть непонятны и подлежать истолкованию*. С этим же связано стремление к неполной понятности, двусмысленности и многозначности. Искусство с его принципиальной многозначностью порождает, в принципе, только тексты.

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

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

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

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

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

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

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

3.3. Поскольку, в результате столкновения двух постоянно противоборствующих в культуре тенденций — к семиотизации и к десемiotизации, 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 всея Руси Иванец Васильев с своими детишами с Ъванцом да Федорцом, челом бьют»¹. Все текстовые элементы несут информацию об униженной просьбе, а все субтекстовые — о категорическом приказе. *Несоответствие* текстовой и субтекстовой информации создает дополнительные смыслы. При этом развенчивается авторитет данного текстового принципа. На аналогичных основаниях построены литературные пародии.

4. Система текстовых значений определяет социальные функции текстов в данной культуре. Таким образом, можно отметить три типа отношений: 1) Субтекстовые (общеязыковые) значения.

¹ Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 195.

2) Текстовые значения.

3) Функции текстов в данной системе культуры.

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

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

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

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

Случай *2*, о котором мы уже говорили выше: некоторое сообщение может выполнить определенную текстовую функцию, только если *не имеет* признаков, которые в господствовавшей до сих пор системе считались для этого обязательными. Чтобы выполнить текстовую функцию, сообщение должно

деритуализоваться от прежде обязательных признаков текста. Так, в определенные моменты (например, в русской литературе после Гоголя) художественный текст, для того чтобы восприниматься как искусство, должен был быть не поэзией (текст с выраженными признаками отличия от нехудожественной речи), а прозой, в которой это отличие выражено нулевым показателем. В этом случае авторитетность тексту придает высокая ценность субтекстового содержания («где истина — там и поэзия», по словам Белинского). Текст этого типа принципиально снимает необходимость в истолкователе (отказ от церкви как посреднице 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.

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

Случаю 4 — наиболее массовый: сообщение, лишённое надъязыковых признаков текста, для культуры не существует и культурной функции не несет.

Случаи 5 и 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, «Прокрастья» — Цветаева. Странники Нила Сорского полагали, что лучшим средством единения с Богом является безмолвная («умная») молитва).

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

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

5. Возможность отделения функции от текста подводит нас к выводу о том, что описание культуры как некоторого набора текстов не всегда обеспечивает необходимую полноту. Так, например, не обнаружив в какой-либо культуре сакральных текстов и обнаружив в ней некоторые научные тексты

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

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

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

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

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

К проблеме типологии текстов

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

0.1. Однако подобная отчлененность не равномерно распределяется по уровням. Так, одна и та же последовательность предложений может ощущаться как отчлененная от предыдущего и последующего в лингвистическом (например, синтаксическом) отношении и составлять текст для лингвиста и,

излагая определенные юридические нормы, не обладать подобной отграниченностью. Для юриста она будет частью текста, если входит в более обширное единство, или не-текстом, если в него не входит. Из этого вытекает:

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

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

0.1.3. Может показаться, что отнесение текста к той или иной типологической категории определяется его содержанием (например, заключение «это — юридический текст» выносится на основании его особой юридической семантики) или построением — особой, свойственной лишь данным текстам синтактикой (например: «Тексты, построенные таким-то образом, суть волшебные сказки»).

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

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

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

юридического текста воспринимается как построение по законам художественной композиции.

0.2. Типологическая классификация текстов определяется системой их социального функционирования.

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

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

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

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

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

2. Ч. Хоккетт отмечает, что «грамматическая система с точки зрения слушающего должна рассматриваться как стохастический процесс»¹. Не касаясь проблемы в целом, в рамках интересующего нас вопроса необходимо сделать некоторые уточнения. Предположим, что мы имеем некоторый язык, например «построение сюжета романа тайн». Определенные исходные ситуации, их сцепление с последующими эпизодами, образующее данный конкретный сюжет, — все это будет для слушателя лишь осуществляемым с известной вероятностью выбором из некоторого множества возможных в 'пределах ситуации. Чем более «фразеологичен» язык L, чем выше в нем избыточность (предположим, что L — это эпигонский, массовый «роман тайн», или «халтурный детектив», или высокохудожественное произведение в системе «эстетики тождества»), тем выше предсказуемость этого уровня текста. Однако для слушающего будут неадекватны вопросы: «Что мне могут (и с какой степенью вероятности) сообщить на языке L?» и: «На каком языке получено мной сообщение?» В первом случае модель будет стохастической от начала до конца, во втором случае речь будет идти лишь о том, чтобы выбрать из множества известных мне языков L₁, L₂, L₃... L_n язык, на котором ведется передача.

¹ Хоккетт Ч. Грамматика для слушающего // Новое в лингвистике. М., 1965. Т. 4. С. 139.

2.0.1. Если при этом: а) знание языка предшествует восприятию текста; б) передача ведется в точном соответствии с правилами (правила рассматриваются как высокостабильные), то те или иные типы сюжета и последовательности эпизодов будут выбираться (или оцениваться) читателем на основании определенной вероятностной модели, причем постоянно будет осуществляться выбор из некоторого набора возможностей. Что же касается до языка L_0 , то, будучи опознан, он, согласно известному правилу Витгенштейна о том, что в логике не существует неожиданностей, остается неизменным, не имеющим альтернатив.

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

3. С позиции слушающего возможны три подхода к тексту:

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

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

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

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

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

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

античных предсказаний с их раздвоенностью создающего текст (пифия) и истолковывающего (жрец).

3.1.3. На 3в ориентируются тексты, включающие в себя элемент полемики, пародии на структуру 3а или любой другой соотнесенности (цитаты, эпитафьи и др.).

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

3.3.

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

Примечания к таблице 3.3:

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

б) В целях упрощения в ряде случаев «воспринимающий» (читатель) и «пересказывающий», «излагающий» (интерпретатор) отождествлены. При более подробном описании все случаи образования текста с участием по-

средника должны быть разложены на пары: «автор — посредник (воспринимающий)» и «посредник (передающий) — читатель».

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

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

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

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

4.2. В последнем случае такой эффект не может возникнуть при истолкователе, находящемся в позиции 3а и 3в, и может возникнуть в случае 3б.

О типологическом изучении культуры

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

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

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

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

Когда мы описываем другой тип культуры с точки зрения своих сегодняшних представлений (а ведь, как правило, этому не предшествует эксплицитное описание подобных представлений — просто исследователь исходит из некоторой суммы интуитивных понятий «правильного» и «обычного»), неизбежно происходят некоторые aberrации. Так, например, не только глубинные черты современной культуры, но и все привычки и предрассудки исследователя предстают в виде итогов всего культурного пути человечества. Иллюстрацией к этому могут быть многочисленные работы об отдельных писателях или литературных жанрах, в которых весь мировой процесс предстает лишь как движение к этому писателю или жанровой системе. Важно понять, что дело здесь не в одном наивном увлечении своим «героем» (иначе об этом не стоило бы говорить), а в неизбежных результатах исследовательской методики. Когда исследователь, желая выявить исторические корни поэзии Демьяна Бедного, описывает творчество поэтов XIX в. в терминах поэтики Демьяна Бедного, он неизбежно придет к выводу, что Пушкин и Лермонтов — лишь этапы на пути к его объекту изучения. Здесь дело не в увлечении, а в методике описания. Мы нарочно привели элементарный пример, но возможны и менее тривиальные случаи.

Еще одним крупным недостатком подобной методики является следующее: построенные таким образом исследовательские модели по сути дела не обладают никакой разрешающей силой — на основании их нельзя предсказывать будущего движения литературы. Приведем пример. Предположим, что я пишу историю театра, избрав в качестве метаязыка описания термины и понятия, принятые в театре моей эпохи (предположим, с точки зрения «сис-

темы Станиславского», или «системы Мейерхольда», или какой-либо другой). Тогда все факты из истории театра передо мной выстроятся как «путь к Станиславскому» или «путь к Мейерхольду», а все, что не будет вести к этой, заданной мне самой методикой изучения, цели, получит вид «уклонений с пути», «случайных» и «незначительных» фактов.

И тут беда не только в том, что создается ложное объяснение, но и в том, что построенная таким образом модель не только неизбежно приводит к заранее заданному объекту, но и на нем кончается. Поскольку «система Станиславского» или «система Мейерхольда» создана, дальнейшее движение прекращается, какие бы оговорки ни делал исследователь. Мы имеем дело с моделью с заранее заданными границами. Поэтому когда мы сталкиваемся с бессилием литературоведения делать то, что является неотъемлемой прерогативой науки — хотя бы в общих чертах определять пути будущего не в порядке благих пожеланий или директивных советов, а в виде научно обоснованных гипотез, — то дело здесь не в случайных причинах: охарактеризованная выше методика в принципе исключает возможность подобных прогнозов, поскольку в самой природе описания заложена презумпция конечности описываемых явлений.

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

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

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

Следовательно, язык нашей культуры может быть использован для описания других культур (что мы практически всегда и делаем), но не может

использоваться для описания нашей культуры, иначе он одновременно выступит в качестве и языка объекта, и языка описания.

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

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

Однако подобный подход противоречит прочно укоренившейся практике подготовки литературоведов и создания исследований. В результате известное число литературоведов просто не обладает необходимыми знаниями и исследовательскими навыками, которые позволили бы им выйти в своей работе за пределы определенной эпохи (часто очень узкой), определенной национальной литературы.

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

2. Рассмотрение вопросов, связанных с выработкой метаязыка науки (и это очень хорошо видно на неудачах опытов разработки литературоведческой терминологии), — дело не только той или иной конкретной дисциплины, но и общих наук, разрабатывающих теорию знания, в первую очередь — логики. Без изучения некоторых специальных аспектов логики вряд ли можно будет оценить сравнительную выгоду той или иной системы метаязыков, применение которых сулит наибольшую пользу для типологического изучения литературы. При этом следует подчеркнуть, что речь идет не об использовании каких-либо из уже имеющихся типов метаязыков, а о выработке нового. Так, например, группа тартуских исследователей предпринимала в последнее время опыты использования понятий топологии (математической дисциплины, изучающей свойства непрерывных пространств) в качестве метаязыка описания типов культур. Полученные при этом результаты убеждают в том, что, с одной стороны, применение топологического механизма описания создает в этой

области неожиданно большие возможности. С другой, — приходится констатировать, что далеко не все положения адекватно описываются аппаратом современной топологии, в ряде случаев приходится иметь дело с более сложными структурами, чем те, которые до сих пор рассматривались математиками.

Какие пути типологического изучения литературы можно было бы предложить?

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

1. Выделить некоторый объект, эквивалентный понятию «реалистическое искусство», в пределах другой системы искусства (чем более этот объект будет отличен от реализма, тем содержательнее будет сравнение). При этом эквивалентность не состоит в совпадении тех или иных вырванных черт и принципов. Поиски «истоков реализма» — того в культурах других эпох и типов, что текстуально совпадает с изучаемым явлением, — могут представлять интерес при генетической постановке проблемы, но менее всего обещают что-либо интересное при типологическом подходе. Эквивалентность будет проявляться как способность обслуживать в разных системах инвариантные функции. Так, например, если мы возьмем античную культуру и культуру XIX в. (обе — в пределах европейского культурного цикла), то, при всем глубоком их различии, мы можем выделить ряд инвариантных функций разных уровней. В частности, каждая из них в пределах своей эпохи является культурой и, следовательно, обслуживает некоторые общие функции и имеет в связи с этим некоторые признаки, позволяющие применять к ним этот термин. Из общих функций более низких уровней можно привести, например: «иметь разделение письменности на художественную и нехудожественную», «иметь разделение на поэзию и прозу».

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

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

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

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

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

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

Рассмотрим «Дневник Левицкого» Чернышевского и «Житие Федора Васильевича Ушакова». В обоих случаях мы имеем дело с изображением революционера и вождя. Текст можно охарактеризовать как «рассказ о революционном руководителе». Если мы выясним в каждом случае наименьшее количество признаков, которое позволяет персонажу в данной системе выполнить эту функцию, и произведем сопоставление этих признаков, то в остатке получим типологические характеристики такого культурно-литературного типа. Однако очевидно, что признак революционности составляет существенную типологическую характеристику этого персонажа, а при такой методике мы можем надеяться выделить лишь отличие революционности в представлении просветителя XVIII в. от соответствующих взглядов Чернышевского. Для того, чтобы получить более общую характеристику революционности, следует сопоставить тексты, обслуживающие функцию «изображение вождя» в революционном и неревolutionном ее вариантах. Так, можно произвести сопоставление с древнерусскими житиями (сопоставление это оправдано, так как, с одной стороны, герой житийной литературы отчетливо наделен функцией «вожа» — руководителя тех, кто нуждается в руководстве; ср. в «Житии Стефана Пермского»: «Тя нареку вожа заблудшим, обретателя погибшим, наставника прельщенным, руководителя умом ослепленным»¹; с другой стороны, Радищев дал право на подобное сопоставление, определив свой текст как «житие», сравним аналогичные тенденции и у Чернышевского)².

¹ Житие св. Стефана, епископа Пермского, написанное Епифанием Премудрым / Подгот. В. Г. Дружинин. СПб., 1897. С. 106.

² Сводку данных о Радищеве и Чернышевском в их отношении к образу «святого», «апостола» и «мученика» см.: *Любомиров П.* Автобиографическая повесть Радищева // Звенья. Кн. 3—4. 1934; *Лотман Л. М.* Чернышевский-романист // История русской литературы. М.; Л. Т. 8. Ч. 1. С. 449, а также мою заметку «Об одной самооценке Радищева» (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1966. Вып. 184. С. 137—138. Труды по рус. и слав. филол., IX; Литературоведение).

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

При сопоставлении Федора Ушакова и Левицкого нас будет интересовать не та очевидная разница между воззрениями гильзецианца, философа-просветителя XVIII в., и «демократа, социалиста и революционера» (автохарактеристика Левицкого), которая бросается в глаза и описать которую не составляет большой трудности. Нас будет интересовать другой вопрос: какие качества позволяют этим людям занимать место руководителей?

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

Рассмотрим, в каком окружении дается нам Федор Ушаков. Он включен попеременно в два контекста: «враги» (Бокум) и «ученики» (студенты, повествующий «я»). При этом «враги» отождествляются с «тиранами», «ученики» — с «народом». Жертвы угнетения, они вступают в борьбу, получая от «вождя» указания о том, по каким путям следовать. Он — «подавший некогда <...> пример мужества», «учитель» в «твердости»¹. Однако характерно, что «колеблющихся», «сомневающих», «недостойных» или «предателей» около него нет. Угнетенные движимы собственными интересами, поэтому для борьбы ему необходимо сознание своих интересов, — вождь приносит теорию, «открывает глаза»; угнетатель опирается на силу, поэтому для борьбы необходим героизм — вождь подает пример мужества. Надежда освобождения покоится на том, что весь народ способен вызвать в себе эти качества (поэтому руководитель играет роль первой искры, первого толчка, ценой своей гибели вызывает взрыв, а в дальнейшем движение развивается само).

Народ и руководитель — однотипны. Отбросивший цепи угнетенный — стал человеком, а руководитель уже был человеком — в этом их разница. Но, воплощая в себе черты прекрасной сущности человека, они одинаковы. Поэтому отношение народа и руководителя не составляет трудного вопроса для Радищева эпохи «Жития». Вопрос непонимания между ними или необ-

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

ходимости каких-то особых качеств вождя, которые обусловили бы такое понимание и доверие, даже не возникает.

Левицкий дается в иных контекстах. Столкновение с «врагами» вынесено за скобки (как и у Ушакова, студенческая группа в ее отношении к начальству становится микрокосмом деспотической системы, а «Степка» — в реальности ему соответствует «Ванька» Давыдов — структурно эквивалентен Бокуму). То, что для Радищева составило сюжет и позволило раскрыть в своем герое качества вождя, Чернышевским не описывается. Рассказ повернут так, что на первый план выдвигается отличие студентов от Левицкого: их пошлость, легковерие, позволяющие Степке мгновенно оклеветать вождя, уронив его в глазах самых честных и преданных ему друзей. Весь авторитет Левицкого, его длительная пропаганда, очевидная невыгодность ему совершать предательство, невыгодность для студентов верить этому предательству, естественность предположения о том, что Степка клеветает на своего врага, — все это бессильно перед глупой доверчивостью массы. У Радищева «народ» ждет слова вождя, чтобы броситься на тирана, у Чернышевского — слова тирана, чтобы покинуть, вопреки собственным интересам, вождя. Следует вывод: «Оказалось, что для принятия такой нелепости в свою голову не нужно быть ни глупым, ни пошлым человеком. Можно быть умным — почти все они одинаковы, благородным — все они таковы, надобно только иметь обыкновенную дозу человеческого легковерия и легкомыслия, даже менее обыкновенной дозы, потому что они выше массы по привычке думать».

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

Поэтому предполагается, что не только знание теории и готовность к гибели (они имеются и у Волгина) дают право на руководство. Для этого Левицкий должен быть принадлежащим и к типу Волгина (с этой позиции видна слабость народа), и к самому этому народу. В первом смысле он отделен от народа как теоретик и как тот, кто ведет, объясняя ведомым цели лишь в той мере, в какой это доступно их сознанию. Во втором — он сам часть этой ведомой массы и разделяет ее недостатки. Очень важно, что он принадлежит к молодежи (молодежь — в силу возраста и неопытности, которая здесь выступает как положительное свойство, — ближе к народу). Чернышевский убежден в том, что вождь революции должен быть молодым. Не случайно Левицкому отведена роль руководителя, а Волгину — его истолкователя и биографа. Возрастное отношение Ушаков — Радищев знаменательно перевернуто в системе Левицкий — Волгин (и Добролюбов — Чернышевский).

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

Таким образом, минимальный набор качеств руководителя у Радищева составляют убеждения и смелость. У Чернышевского к этому добавляется

комплекс свойств, обеспечивающих, по его мнению, взаимопонимание с народом и импульсивное — «не умом» — понимание народа.

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

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

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

A — B

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

A = B

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

A = C

A = D

A = E,

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

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

человек (изображение бога)	< — >	животное (изображение бога)
человек (изображение бога)	< — >	чудовище (изображение бога)
изображение (рисунок, иконический знак)	< — >	невозможность изображения (словесный текст, условный знак)

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

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

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

Поясним это примером, который мы рассматриваем на сюжетном уровне. Сюжет «Илиады» способен вызвать удивление: в основу эпической поэмы положен не рассказ о подвигах героя, а повествование о его «гневе». Однако позволим себе указать на то, что «ссора» — не столь уж исключительный сюжет в эпосе. Сопоставим «Илиаду» с сюжетом, казалось бы, достаточно отдаленным — с распространенной русской былиной о ссоре Ильи и князя Владимира. Достаточно записать сюжеты этих отдаленных текстов в виде схемы: «Князь (царь, базилевс) наносит несправедливую обиду богатырю (герою) — богатырь отказывается сражаться с неприятелем — земле (войску) грозит гибель — богатырь соглашается принять участие в бою и побеждает», чтобы сопоставимость их стала очевидной. Однако, установив сопоставимость этих текстов, мы раскрываем в каждом из них неожиданные черты. Прежде всего, это не ссора между равными, не спор владык одного ранга из-за добычи (так трактовал сюжет, например, Гегель¹). Разница между князем и богатырем — это не различие между сюзереном и вассалом: они существа принципиально различной природы. Князь, царь принадлежит миру людей и людей государственно организованных, богатырь, герой — имеют чудесное происхождение. Их сила, судьба, подвиги и смерть не свойственны обычным людям. Определяется, таким образом, следующая сюжетная схема: «Царь для совершения некоторого действия нуждается в сверхъестественном помощнике, завладевает им силой или обманом; носитель сверхъестественной силы или

¹ Гегель Г. Эстетика: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 270.

мудрости не хочет оказать требуемую помощь (мотив обиды, возможно, появляется позже в качестве объяснения этого нежелания), однако потом все же совершает требуемое».

Изложенный таким образом сюжет оказывается сопоставимым с широким кругом текстов.

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

Однако на примере русской былины мы можем проследить, как один и тот же текст функционально меняется, включаясь на разных исторических этапах в различные контексты. Былина «Илья Муромец и голи кабацкие» (А. Ф. Гильфердинг, № 257) дает наиболее полную форму интересующего нас сюжета. В своем исходном виде он, бесспорно, принадлежит к наиболее древним. Однако в феодальную эпоху, вписываясь в систему «ласковый сюзерен — верный вассал», он претерпел изменение, перекодируясь в термины феодальных правовых отношений (ссора Ильи и князя трактуется как «право выхода»; показательно, что именно так понял конфликт А. К. Толстой, проникнутый культом рыцарства). В XIX в. сюжет этот получает у сказителей новую популярность: в нем, очевидно, привлекает критика князя. Илья же оказывается союзником «голи кабацкой» (такое переосмысление не может восходить к более раннему, чем XVII в., периоду). Характерны такие тексты, как явно модернизированный № 2 из «Былин Пудожского края» («Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром»).

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

Некоторые выводы

Рассмотренные особенности культуры рисуют ее как сложную, многоаспектную семиотическую структуру. Когда исследователь анализирует ту или иную модель культуры, перед ним, естественно, возникает вопрос: чему принадлежит рассматриваемая им структура — описываемому объекту или метаязыку описания? В каждом конкретном случае вопрос этот должен подвергаться специальному рассмотрению. Однако бесспорно одно: чем сложнее система, тем в большее количество различных моделей ее можно преобразовать, получая при этом интересные и содержательные результаты. Если мы построим семиотические системы по порядку возрастающей сложности от искусственных языков до произведений искусства, то мы получим всю

гамму роста количества описаний — от одного единственно возможного для простейших систем до принципиально бесконечного ряда. Применительно к естественному языку это соотношение объекта и модели было следующим образом интерпретировано И. И. Ревзиным: «Смысл предлагаемой экспликации понятия „структура языка“ в следующем: каждую отдельную систему (модель), выполненную в четких логических терминах и при соблюдении основных предпосылок логического анализа, можно рассматривать как описание объекта с одной фиксированной точки зрения или в качестве „проекции объекта на одну плоскость“. Понятия гуманитарной науки часто сохраняют ту особенность естественного языка, которую можно охарактеризовать как одновременное „совмещение точек зрения“¹. Неудивительно, что при переходе от естественных языков к более сложным вторичным моделирующим системам возможность «проекции на различные плоскости» возрастает.

В этом можно видеть одну из трудностей моделирования процессов культуры. Но в этом можно усмотреть и другое: специфику организации культуры как знакового образования особого типа.

Культура представляет собой самый совершенный из созданных человечеством механизмов по превращению энтропии в информацию. Это механизм, который должен хранить и передавать информацию, но одновременно и постоянно увеличивать ее объем. Постоянное самоусложнение и саморазвитие являются его законом. Поэтому культура должна проявлять одновременно черты и стабильности и динамизма, быть структурой и не быть ею в одно и то же время. Только в этих условиях она может выполнять все предназначенные ей коллективом функции.

В соответствии с этим культура должна выступать «в одних проекциях» как организованная по единому принципу иерархическая структура, в других — как совокупность структур, организованных по различным принципам, в третьих — как совокупность организации и неорганизации.

Если, в одних поворотах, степень организованности будет равномерно распределяться в пределах каждого уровня культуры, то в других организованность будет не только убывать по мере усложнения уровня, но и в пределах одного и того же пласта системы распределяться неравномерно. Локальные упорядоченности будут располагаться как бы островками с очень строгой организацией в центре и размытыми краями структуры.

Подобная система построения оказывается очень эффективной. Она обеспечивает культуре гибкость и динамизм. Наличие мощных структурообразующих программ, позволяющих любое звено представить как функционально организованное, сочетается с неизбежным запасом дезорганизации. Последняя также необходима для функционирования живой структуры, и это подтверждается тем, что каждый тип культуры наряду с механизмом самоорганизации имеет и механизм самодезорганизации. Взаимное напряжение этих механизмов при условии известного динамического равновесия обеспечивает нормальную работу культуры. Преобладание одного ведет к окостенению, другого — к разложению системы.

¹ Ревзин И. И. Развитие понятия «структура языка» // Вопросы философии. 1969. № 8. С. 74.

С этим связаны такие черты культуры, как *гибкость* и *устойчивость*, составляющие ее неотъемлемые структурные свойства. Мы строим единые модели культуры эпохи, модели классовых культур, национальные и ареальные культурные модели, типологические культурные схемы, и каждая из этих моделей отвечает реальности системного существования культуры. Культура обладает свойством оборачиваться к коллективу тем лицом, которое в данный момент общественно наиболее значимо. Она создает тексты, одновременно дешифруемые многими кодами. И сами эти коды в их обширном и сложном наборе одновременно и определяются запросами коллектива в данный исторический момент, и определяют эти запросы. Устойчивость культуры проявляется в ее необычайной способности к самовосстановлению, заполнению лакун, регенерации, способности преобразовывать внешние возмущения в факторы внутренней структуры.

В этом смысле культура проявляет свойства таких организаций, как живой организм и произведение искусства. Культура искусствовподобна, и возможно, ее следует рассматривать как единое художественное произведение человечества. Вернее, это единственный случай, когда человечество использует те колоссальные возможности по хранению и организации информации, которые оно само открыло в сфере искусства и природу которых еще само понимает в далеко не достаточной мере.

Статьи и исследования

О метаязыке типологических описаний культуры

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

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

Поляне <--> вятичи¹, «Кривичи [и] прочий погании не вЪдуше закона Божиана, но творяще *сами собЪ законъ*»². Другая форма организации — обычай, следование нормам поведения отцов. Ей противостоит, как неупорядоченное, поведение животных.

Поляне имеют обычай о «Древляне живяху звЪриньскимъ образомъ».

¹ Знак <--> используется для обозначения семантической оппозиции.

² Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. С. 14 (курсив мой. — Ю. Л.).

«Поляне бо своихъ отецъ обычаи имуть кротокъ и тихъ и стыдѣнье къ снохамъ своимъ и къ сестрамъ к матерямъ и къ родителямъ своимъ, къ свекровемъ и къ деверемъ велико стыдѣнье имѣху, брачные обычаи имяху <...> а Древляне живяху звѣринскимъ образомъ, живуще скотски, оубиваху другъ друга, иадяху вся нечисто и брака оу нихъ не бываше <...> одинъ обычаи имяху — живяху в лѣсѣ иакоже и всякий звѣрь»¹.

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

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

Это противопоставление легло в основу не только многочисленных художественных текстов XVIII в. и публицистических трактатов, но и ряда этнографических описаний, определив метаязык типологии культуры.

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

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

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

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

¹ Полн. собр. русских летописей. Т. 1. С. 13.

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

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

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

2.2. Таким образом, можно сформулировать следующую проблему: изучение типологии культуры предполагает осознание в качестве особой задачи выработки такого метаязыка, который удовлетворял бы требованиям современной теории науки, то есть давал бы возможность сделать предметом научного рассмотрения не только ту или иную культуру, но и тот или иной метод ее описания, выделив это как самостоятельную задачу.

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

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

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

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

3.1. Рассмотрим некоторые тексты, интуитивно ощущаемые нами как принадлежащие к одному типу культуры, причем выберем те из них, которые будут наиболее отличаться по структуре внутренней организации. Предположим, это будет текст сакрального значения и свод юридических норм. Представим себе их в качестве вариантов некоторого инвариантного текста и попытаемся его сконструировать. Если подобную работу проводить в достаточной мере последовательно и с неуклонно расширяющимся кругом текстов, то в конечном итоге мы получим некоторый текст-конструкт, который будет представлять собой инвариант всех текстов, принадлежащих данному культурному типу, а сами эти тексты будут выступать в качестве его реализации в знаковых структурах разного типа. Подобный текст-конструкт мы будем называть «текстом культуры».

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

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

каждого уровня не связываются в единую картину мира, то тогда следует говорить о докультурном или внекультурном его состоянии.

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

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

4. Тексты культуры могут распадаться на два вида подтекстов.

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

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

Описание пространства данного текста культуры будет выступать в качестве метаязыка, на котором исследователь ведет разговор о внутренней организации данной модели мира (не только пространственной, но и социальной, религиозной, этической и т. п.). Однако текст культуры характеризуется не только как определенная классификационная система, воспроизводящая конструкцию мира. Он включает также категорию оценки, представление об аксиологической иерархии тех или иных ячеек общей классификации. На языке пространственных отношений эти понятия будут выражаться средствами ориентированности пространства. Если тип членения воспроизводит схему конструкции мира, то понятия «верх» <- -> «низ», «правое» <- -> «левое»,

«концентрическое» <--> «эксцентрическое», «по сю» <--> «по ту сторону границы», «прямое» <--> «кривое», «инклюзивное» <--> «эксклюзивное» (то есть «включающее меня» <--> «исключающее меня») моделируют оценку.

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

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

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

4.1.2. «Герой» — подвижный элемент текста.

4.1.3. Сформулированный подход позволяет провести дифференциацию между персонажами. В каком бы континууме (волшебном, эпико-героическом, социальном и т. п.) ни действовали персонажи, их можно разделить на неподвижные, закрепленные за какой-либо ячейкой этого континуума, и подвижные. Первые не могут менять свое окружение, функции вторых именно в движении — из одного окружения в другое. Так, в русской волшебной сказке отец, братья неподвижно закреплены относительно одного окружения («дом»), баба-яга — другого («лес»), а герой перемещается из сферы в сферу. С. Ю. Неклюдов прекрасно показал на примере русской былины подвижность героя и локальную закрепленность его противников¹. То же самое можно было бы проследить и на примере рыцарского романа, равно как и любых других текстов с отчетливо выраженной сюжетностью.

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

4.1.4. Неподвижные герои являются персонифицированными обстоятельствами, представляя собой лишь имя своего окружения. Их удобно описывать как явления структуры 4.0.1. Они полностью укладываются в классификационные принципы данной картины мира, отличаясь, с ее точки зрения, предельной обобщенностью («типичностью»). Подвижные герои таят в себе

¹ Неклюдов С. Ю. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам, 16—26 авг. 1966 г. Тарту, 1966.

возможность разрушения данной классификации и утверждение новой или представляя структуру не в ее инвариантной сущности, а через многоликую вариативность.

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

4.2. Тип 4.0.1 может выражаться в самостоятельно существующих текстах более низких уровней, чем текст культуры. Таковы все бессюжетные тексты от мифов и легенд об убийстве мира до лирических стихотворений. Тип 4.0.2 не образует самостоятельных текстов. Структура 4.0.1 присутствует в них в выраженном виде или подразумевается.

4.3. Можно сформулировать следующие положения:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

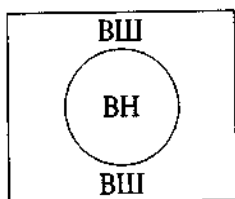


Рис. 1

Самой простой семантической интерпретацией такой модели культуры будет оппозиция:

мы \longleftrightarrow **они**

6.1.2. Совмещенность определенного пространства с точкой зрения носителя текста задает ориентацию модели культуры этого типа¹. Прямой направленностью мы будем называть ориентацию, возникшую при совмещении точки зрения текста и внутреннего пространства модели культуры (рис. 2), обращенной — совмещение точки зрения текста с точками внешнего пространства (рис. 3). При прямой направленности вектор ориентации направлен от центра внутреннего пространства, при обращенной — к центру.

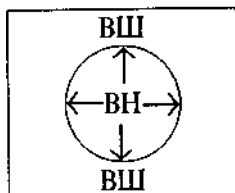


Рис. 2

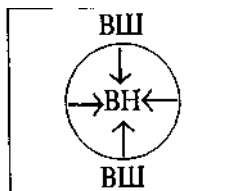


Рис. 3

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

мы (ВН) \longleftrightarrow они (ВШ)

Нас мало избранных, счастливых праздных...

Пушкин

мы (ВШ) \longleftrightarrow они (ВН)

Милыоны — вас, нас — тьмы, и тьмы, и тьмы...

Блок

¹ «Точку зрения» можно интерпретировать как ориентированность модели культуры относительно некоторого типа пространства.

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

Вн свой народ (род, племя)	< — >	Вш чужие народы (роды, племена)
посвященные	< — >	профаны
культура	< — >	варварство
интеллигенция	< — >	народ
космос	< — >	хаос

В данном случае существенно наличие в любом из этих противопоставлений признака организации, с одной стороны, и отсутствие его, с другой. Организация выступает как сильный член оппозиции, она содержит маркированный признак, а ее антитеза лишь указывает на его отсутствие. Организованность трактуется как вхождение в замкнутый мир. Несущественной является оценка, которая в любой из этих оппозиций принципиально может быть двойной (что будет соответствовать двум возможным способам ориентации пространства при записи). Так, оппозиция «посвященный о профан» может быть связана с тем, что текст культуры ориентирован с точки зрения посвященного и посвященность оценивается высокоположительно. Такова принадлежность к христианству в европейских средневековых текстах или к масонству в масонских текстах. Однако в оппозиции «плебей (как «просто человек») <--> аристократ (человек сословия)» для демократических текстов XVIII в. или «нищие духом (стоящие вне) <--> фарисеи» евангельских текстов именно «невхождение», «непосвященность» (невежество, незащищенность, отверженность) будут оцениваться положительно. Подобная позиция характерна для поэзии Марины Цветаевой с ее темой изгоя и сироты:

Есть в мире лишние, добавочные, Не вписанные в окоем. (Не числящиеся в ваших справочниках, Им свалочная яма — дом.)¹

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

«Мы имеем N»

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

¹ *Цветаева М.* Избр. произведения. М.; Л., 1965. С. 232. В приведенной цитате: «Их» дом — «ваша» свалочная яма. «Дом» — символ наиболее замкнутого, защищенного, «внутреннего» пространства; свалочная яма — предельная ему противоположность (локальное выражение изгнанничества, незащищенности в их предельной степени; сравните антитезу дома и гноища в библейских легендах).

Типичной схемой обращенной модели будет:

«они имеют N»,

где «N» также может варьироваться, но всегда будет признаком, ими отвергаемым вообще (сравним у протопопы Аввакума о никонианах: Разумные! *Мудрены* вы со дьяволом! ¹ —

у В. Кюхельбекера о придворной аристократии: *Там говорят не русским словом*. Святую ненавидят Русь... ² —

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

Щастлива жизнь моих врагов! ³

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

Пшеницы полны гумна их, Несчетно овцы их плодятся, На тучных пажитях хранятся, Стада в траве волов толстых ⁴.

6.1.6. Можно отметить два типа разграниченностей:

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

б) Э и Т имеют одинаковую мерность. Мир за чертой враждебен (или просто «чужой»), но ничем в принципе не отличается от «моего». Это ситуация низвержения богов, утверждения, что угнетатель или враг тоже только человек (тема смертности сильных мира сего, слова бедного чиновника в «Записках

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

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

³ *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 116.

⁴ Там же. С. 115.

сумасшедшего» Гоголя о том, что у камер-юнкера «нос не из золота сделан»). Сравним возникающую во время многих войн моральную необходимость хоть небольшой победы, для того чтобы солдаты почувствовали, что неприятель — такой же человек и его *можно* победить. Одновременно такая же схема может интерпретироваться как основа идеи гуманности. Сравним формулу «тоже люди», которую произносит в «Войне и мире» Толстого солдат о пленных французах, или место в том же романе, когда Ростов не может опустить саблю, потому что видит перед собой вместо ожидаемого «врага» — человека (существо такое же, как я).

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

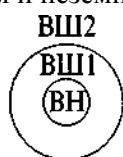


Рис. 4

6.2. Усложнения модели возникают при взаимном наложении оппозиции ВН <--> ВШ, где оба члена принадлежат земному миру, а граница между ними проходит внутри Э, и оппозиции Э <--> Т. Получается схема (рис. 4), где ВН и ВШ1 составляют пространство Э («земное»), ВШ2 — Т («потустороннее»).

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

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

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

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

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

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

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

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



Рис. 5



Рис. 6

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

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

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

Блок

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

7.1. Граница в тексте культуры может выступать в качестве инварианта элементов реальных текстов — как имеющих пространственные признаки, так и не имеющих. Так, в схеме «город» <--> «мир» в качестве границы выступают стена и ворота, имеющие ясно выраженную пространственную характеристику («Ярославна рано плачет в Путивле на забрале»): за «забралом» начинается мир стихий — ветра, реки, солнца, — на волю которых отдана жизнь ее мужа; показательно, что пока граница внутреннего пространства проходит по реальным границам русской земли — «Шеломенем» и Донцу, — каждая река выступает в своей географической реальности: спутать Дон, Днепр, Донец, Стугну невозможно. Но всем вместе противостоит лишь полумифическая Каяла¹, протекающая во «внешнем» мире половецкой степи. Реальность русского географического пространства сменяется при выходе за его пределы сказочно-мифической географией. Но как только границей внутреннего пространства оказывается стена Путивля, разница между Днепром и Донцом перестает быть существенной; это два имени одной реки, к которой и обращается Ярославна. Пример Ярославны на стене Путивля интересен и в другом смысле: здесь контаминируются ВШ волшебной сказки и мифа, населенных злыми и могущественными нечеловеческими существами, и ВШ женской модели мира в рыцарскую эпоху — пространство, в котором воины делают, по выражению Владимира Мономаха, мужское дело. Русские тексты настойчиво подчеркивают, что война —

¹ См.: *Дмитриев Л. А.* Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. 9. С. 30—38.

не женское дело («почто смущаетесь аки жены»)¹. Разные типы ВШ могут легко контаминироваться, поскольку обладают общей чертой — они всегда мне непонятны, построены на чуждой мне логике. За стенами Путивля для Ярославны господствуют чуждые и вне ее мира находящиеся законы стихий и законы войны, «мужского дела».

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

Но недоступная черта меж нами есть...

Пушкин

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

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

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

А в наши дни и воздух пахнет смертью: *Открыть окно, что жилы отворить*².

¹ Дом с его атрибутами, постелью, печью и теплом — вообще закрытое и жилое пространство — воспринимается в рыцарских и богатырских текстах как «женский мир». Ему противостоит «поле», как пространство «мужское». Причем с женской точки зрения поле выступает как ВШ, а с мужской — дом. Ср. былинный (а также у А. К. Толстого в балладе ««Илья Муромец») сюжет ухода богатыря из закрытого (не-героического, княжеского, «бабьева» — «любят женский пол») пространства «на волю» — в степь и «пустыню». Летописный Святослав — идеальный рыцарь — не имеет дома (во дворце оставил мать и ребенка и живет в поле), «Великой похвалы достоин, / Когда число своих побед / Сравнить сраженьям может воин / И в поле весь свой век живет» (Ломоносов). Тарас Бульба разбивает всю утварь и уходит из дома на Сечь, чтобы не «бабиться» (жить дома, жить «под бабьей юбкой» — синонимы). Спать он ложится на дворе, накрывается овчиной, потому что дома любят поспать в тепле. Ср. в «Старосветских помещиках» антитезу «дома <--> вне дома» как «тепла <--> холода».

² *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 177 (курсив мой. — Ю. Л.).

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

Вскрыла жилы: неотвратимо, Невосстановимо хлещет жизнь. Подставляй же миски и тарелки! Всякая тарелка будет — мелкой, Миска — плоской.

Через край — и мимо — В землю черную...¹

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

За городом! Понимаешь? *За! Вне!* Перешед вал! Жизнь, это место, где жить нельзя: Ев — рейский квартал...²

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

Лопушиный, ромашный, *Дом* — так мало *домашний!*

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

Не рассеянный сиднем И не пахнувший сдобным. *За который не стыдно Перед злым и бездомным:* Не стыдятся же башен Птицы — ночь переспав. Дом, который не страшен В час народных расправ!³

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

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

¹ *Цветаева М.* Избр. произведения. С. 303 (курсив мой — Ю. Л.).

² Там же. С. 471.

³ Там же. С. 315 (курсив мой. — Ю. Л.).

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

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

Такова картина мира Тютчева с ее принципиальной родственностью человека космосу («И сладкий трепет, как струя, / По жилам пробегал природы, / Как бы горячих ног ее / Коснулись ключевые воды...»)¹. Аналогичны будут масонские представления о разуме и страстях как двух космических стихиях, политические концепции, отождествляющие правительство с головой, а народ с ногами, и т. п. Может устанавливаться изоморфизм человека точке внутреннего пространства или всему внутреннему пространству.

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

9. Мы рассмотрели только одну — наиболее примитивную — модель культуры. Среди причин возникновения более сложных структур можно указать на следующую. Устанавливая правила семантического истолкования той или иной модели, мы исходим из точки зрения нашей картины мира. Однако каждая модель мира включает в себя свое представление о семантической интерпретации, и это требует усложнения модели культуры.

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

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

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

9.1.2. Изучение типов культуры убеждает, что как только проблема знака и знаковости выдвигается как одна из основных типологических характеристик, между точками ВН и ВШ и этими пространствами в целом устанавливаются отношения парной соотнесенности. Каковы эти отноше-

¹ Тютчев Ф. П. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 41.

ния, что выступает как содержание, что как выражение, как интерпретируется само понятие «иметь значение» — зависит от характера модели культуры.

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

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

9.2.2. В качестве примера мотивированной связи можно указать на средневековую модель мира. При этом связь между определенными участками одного пространства и соответствующими другого будет восприниматься как извечная или богоустановленная, но всегда входящая в неизменяемую сущность мира в качестве его важнейшей характеристики.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9.2.3. Существенное различие между рационалистической и мистической средневековыми картинами мира получает выражение в истолковании отображения в знаке как иконе или символе-намек (сравним представление о телесном облике человека как подобии божества и о теле как темнице духа). В этом смысле интересный пример мы находим в «Божественной комедии» Данте. Строя все грандиозное здание мира как колоссальную конструкцию соотнесенных пространств, в которой земная жизнь, чистилище, рай, с одной стороны, сложно соотнесены, образуя иерархию значений, а с другой, лежат в одном измерении, поскольку все вместе образуют единую, в том числе и географическую, конструкцию, Данте не мог настолько рационализировать

свою схему, чтобы и Эмпирею — месту пребывания Бога и ангелов — дать ограниченно локальную характеристику. Он противопоставил его всему мирозданию как «непространство» <--> «пространству»: «Лежащий вне пространства и лишенный полюсов» (замечательно, как в этой формуле отрицание пространственности связывается с отрицанием ориентации)¹. Однако и томист, и аристотелианец, Данте не мог ощущать такое решение органичным для себя. В других местах у него оказывается, что внепространственный Эмпирей с иконической четкостью отражается в пространственной конструкции неба! Небеса в своем делении на девять сфер относятся к девяти ангельским чинам как «оттиск к печати»².

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

9.2.4. Одновременное ощущение знаковой природы мира и немотивированности этих знаков возникает в системах, рассматривающих отношение ВН и ВШ не в качестве исконного и предустановленного, а как результат злонамеренной или глупой выдумки людей. Деньги или знаки достоинств не имеют самостоятельной ценности и вообще не существуют вне отношения к определенному содержанию. Но это отношение «выдуманное». Знаковость воспринимается в этой системе как зло.

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

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

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

¹ *Dante Alighieri*. La Divina Commedia. Parad., XXII. 67.

² Op. cit. Parad., XXVIII. 55—56.

11.1.1. Волшебная сказка делит тексты культуры на ВН и ВШ, приписывая второму волшебное свойство. Граница, воплощенная в тексте в виде реки (моста), леса, берега моря и т. д., делит пространство на близкое к обычному пребыванию героя (ВН) и далекое от этого места. Но для исполнителя и слушателей сказки активно еще одно деление: близкое к ним (ВН) — оно не может быть сопредельно с волшебным — и далекое от них («тридевятое царство, тридесятое государство»), которое граничит с волшебным миром. Для текста сказки — оно ВН, для слушателей — входящий в ВШ сказочный мир. Таким образом, обе модели функционируют одновременно.

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

По контрасту в модели культуры Просвещения:

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

И я б заслушивался волн, И я глядел бы, счастья полн,

В пустыне небеса... (III, 1, 322)

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

На что молиться нам, чтоб дал Бог видеть рай? Жить весело и здесь, лишь ближними играй... ..Вот как вертится свет! А для чего он так, Не ведает того ни умный, ни дурак¹;

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

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

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

принципиально имеют разное количество измерений, то здесь они в этом отношении принципиально уравнимы.

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

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

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

12.0.2. Представим себе пространственную модель сюжета в виде некоторой карты. На этой карте нанесены две страны, разделенные морем. Одна из них — ВН, другая — ВШ. Море — граница между ВН и ВШ. В таком виде карта будет соответствовать бессюжетному тексту. Теперь проведем на карте трассу морских сообщений. Это мы покажем, что граница, разделяющая эти два пространства и непреодолимая для всех предметов и людей, их населяющих, может быть преодолена *кораблем*. Корабль становится подвижным элементом текста, обладающим разрешением на перемещение в запретной для других области и соединяющим исконно разделенные сферы пространства.

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

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

- а) *направление*. Корабль может двигаться по трассе из ВШ в ВН и из ВН в ВШ;
- б) *реализация движения*. Трасса задает типовой путь. Реальный корабль может проделать его до половины или вообще оказаться неспособным к этому пути. Происходит отделение типового сюжетного дерева от реальной траектории перемещения героя данного текста. Вторая делается значимой на фоне первой;
- в) *уклонение с пути*. Наличие трассы делает значимым не только ее невыполнение, но и уклонение от типового (единственно разрешенного) пути. Возможны тексты со строгим запрещением *другого пути*. Уклонение означает гибель, непересечение границы. Однако возможны тексты, представляющие кораблю выбор между несколькими путями или предусматривающие некоторые типы отклонений. Однако само понятие отклонения и его значимость определены наличием трассы.

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

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

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

12.2. Изображаемые при помощи линий траектории могут на семантическом уровне интерпретироваться как «путь человека», «событие» и, следовательно, отражать то, что в пределах данного текста культуры считается «событием». Так, например, смерть человека, приобретение или утрата богатства, женитьба и т. д. будут «событием» с точки зрения одной системы, а с другой точки зрения не будут событием. Сравним отказ русских воинских текстов раннефеодальной эпохи считать смерть воина «событием» (слова Владимира Мономаха: «Дивно ли оуже мужь оумерль в полку ти лѣпше суть измерли и роди наши»¹; речь Даниила Галицкого перед войском: «Аще моужь оубиен есть на рати, то кое чюдо есть? Инии же и дома оумирают без славы, си же со славою оумроша»² — для того чтобы с этой точки зрения смерть стала событием, она должна быть соединена со славой или бесчестием, быть знаком, а не только фактом). В равной мере для Гоголя в «Театральном разъезде» любовь перестает быть событием, переходом через границу структурных пространств: «Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?»³

12.3. Поскольку сюжетное событие на языке пространственного моделирования мы определяем как переход из одной структуры в другую, возникает вопрос о том, что движущийся элемент имеет «свое» и «чужое» пространство. Когда мы говорим: «персонаж сформирован данной социальной средой» или же «персонифицирует национальный характер», мы утверждаем соответствие персонажа некоторому пространству модели культуры (социальному, национально-психологическому).

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

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

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

³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: [В 14 т. М.], 1949. Т. 5. С. 142. Ср. пародийную «любовь» в «Ревизоре», не являющуюся сюжетным «событием» (она не движет хода пьесы).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

О семиотическом механизме культуры

Определения культуры многочисленны¹. Разница в семантическом наполнении понятия «культура» в разные исторические эпохи и у различных ученых нашего времени не будет нас обескураживать, если мы вспомним, что значение этого термина производно от типа культуры: каждая исторически данная культура порождает определенную, ей присущую модель культуры. Поэтому сравнительное изучение семантики термина «культура» на протяжении веков — благодарный материал для типологических построений.

Одновременно во всем многообразии определений можно выделить и нечто общее, видимо отвечающее некоторым интуитивно приписываемым культуре, при любом истолковании термина, чертам. Укажем лишь на две из них. Во-первых, в основу всех определений положено убеждение, что культура *имеет признаки*. При кажущейся тривиальности этого утверждения оно наделено не лишним значением содержанием: из него вытекает утверждение, что культура никогда не представляет собой универсального множества, а лишь некоторое определенным образом организованное подмножество. Она никогда не включает в себя *всё*, образуя некоторую особым образом отгороженную сферу. Культура мыслится лишь как участок, замкнутая область на фоне не-культуры. Характер противопоставления будет меняться: не-культура может представлять как непричастность к определенной религии, некоторому знанию, некоторому типу жизни и поведения. Но всегда культура будет нуждаться в таком противопоставлении. При этом именно культура будет выступать как маркированный член оппозиции. Во-вторых, все многообразие отграничений культуры от не-культуры, по сути дела, сводится к одному: на фоне не-культуры культура выступает как *знаковая система*. В частности, будем ли мы говорить о таких признаках культуры, как «сделанность» (в антитезе «природности»), «условность» (в антитезе «естественности» и «безусловности»), способность конденсировать человеческий опыт (в отличие от природной первозданности), — во всех случаях мы имеем дело с разными аспектами знаковой сущности культуры.

Показательно, что смена культур (в частности, в эпохи социальных катаклизмов) сопровождается обычно резким повышением семиотичности поведения (что может выражаться даже в изменении имен и названий), причем и борьба со старыми ритуалами может принимать сугубо ритуализованный характер. В то же время не только введение новых форм поведения, но и

¹ Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

² См.: *Kroeber A., Kluckholm C.* Culture: A Critical Review of Concepts and Définitions // Papers of Peabody Muséum. Cambridge (Mass.), 1952; *Kloskowska A.* Kultura masowa. Warszawa, 1964; *Benedict R.* Patterns of culture. Cambridge (Mass.), 1934; Comparative Research across Cultures and Nations / Ed. by S. Rokkan. Paris; The Hague, 1968; *Mauss M.* Sociologie et anthropologie. Paris, 1966; *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. Pans, 1958; *Simons J.* Claude Lévi-Strauss ou la «Passion de l'inceste»: Introduction au structuralisme. Paris, 1968.

усиление знаковости (символичности) старых форм может свидетельствовать об определенном изменении типа культуры. Так, если деятельность Петра в России в большей степени свелась к той борьбе со старыми ритуалами и символами, которая на деле выразилась в создании *новых* знаков (например, отсутствие бороды стало столь же обязательным, как ранее ее наличие, ношение платья иностранного покроя стало столь же непременным, как ранее — ношение русской одежды¹, и т. д. и т. п.), то деятельность Павла выразилась в резком усилении знаковости уже имеющихся форм, в частности, в повышении их символического характера (ср. увлечение в это время генеалогической символикой, символикой парадов, языком церемониала и т. п., а с другой стороны — борьбу со *словами*, звучавшими как символы иной идеологии; ср. еще такие подчеркнута символические акты, как выговор умершему, вызов государей на дуэль и т. п.).

Одним из наиболее существенных вопросов является отношение культуры к естественному языку. В предшествующих изданиях Тартуского университета (семиотическая серия) явления культурного ряда определялись как вторичные моделирующие системы. Тем самым выделялся их производный по отношению к естественным языкам характер. В ряде работ, следуя гипотезе Сепира — Уорфа, подчеркивалось и исследовалось влияние языка на различные проявления человеческой культуры. В последнее время Э. Бенвенист подчеркнул, что только естественные языки могут выполнять метаязыковую роль и в этом отношении занимают совершенно особое место в системе человеческих коммуникаций². Однако представляется спорным, когда автор в этой статье предлагает только естественные языки считать собственно семиотическими системами, определяя все остальные культурные модели как семантические — не имеющие собственного упорядоченного семиозиса и заимствующие его из сферы естественных языков. При всей целесообразности противопоставления первичной и вторичной моделирующих систем (без такого противопоставления невозможно выделить специфику каждой из них), уместно было бы подчеркнуть, что в реально-историческом функционировании языки и культура неотделимы: невозможно существование языка (в полном смысле) без культуры.

¹ Ср. специальные петровские указы о форме платья, которое делалось обязательным для ношения. Так, в 1700 г. предписывалось носить платье венгерского образца, в 1701 г. — немецкого, в 1702 г. — в праздничные дни назначалось носить французские кафтаны; см.: Полное собрание законов Российской Империи. Ст. 1741, 1898, 1899. Соответственно в 1714 г. петербургских торговцев, продававших русское платье неуказанного образца, велено было бить кнутом и ссылать на каторгу, а в 1715 г. было велено ссылать на каторгу тех, кто будет торговать гвоздями для подковки сапогов и башмаков (см.: Там же. Ст. 2874 и 2929). Ср., с другой стороны, протесты против иностранного платья как в допетровское время, так и у старообрядцев, которые выступают как носители допетровской культуры (заметим, что старообрядцы и до наших дней могут со -хранять одежду допетровского покроя, употребляя ее при богослужении; еще более архаичной может являться у них похоронная одежда — см. статьи Н. П. Гринковой об одежде в кн.: Бухтарминские старообрядцы. Л., 1930). Нетрудно видеть, что сам характер отношения к знаку и общий уровень семиотичности культуры до Петра и при нем в данном случае остается одним и тем же.

² Benveniste É. Sémiologie de la langue // Semiotica. 1969. Vol. 1. № 1.

мании этого слова), который не был бы погружен в контекст культуры, и культуры, которая не имела бы в центре себя структуры типа естественного языка.

В порядке научной абстракции можно представить себе язык как изолированное явление. Однако в реальном функционировании он влит в более общую систему культуры, составляет с ней сложное целое. Основная «работа» культуры, как мы постараемся показать, — в структурной организации окружающего человека мира. Культура — генератор структурности, и этим она создает вокруг человека социальную сферу, которая, подобно биосфере, делает возможной жизнь, правда не органическую, а общественную.

Но для того чтобы выполнить эту роль, культура должна иметь внутри себя структурное «штампующее устройство». Его-то функцию и выполняет естественный язык. Именно он снабжает членов коллектива интуитивным чувством структурности, именно он своей очевидной системностью (по крайней мере, на низших уровнях), своим преобразованием «открытого» мира реалий в «закрытый» мир имен заставляет людей трактовать как структуры явления такого порядка, структурность которых, в лучшем случае, не является очевидной¹. При этом оказывается, что в целом ряде случаев несущественно, является ли то или иное смыслообразующее начало структурой в собственном значении. Достаточно, чтобы участники коммуникации *считали* его структурой и *пользовались* им как структурой, для того чтобы оно начало обнаруживать структуроподобные свойства. Понятно, как важно наличие в центре системы культуры такого мощного источника структурности, как язык.

Презумпция структурности, вырабатываемая в результате навыка языкового общения, оказывает мощное организующее воздействие на весь комплекс коммуникативных средств. Таким образом, вся система сохранения и передачи человеческого опыта строится как некоторая концентрическая система, в центре которой расположены наиболее очевидные и последовательные (так сказать, наиболее структурные) структуры. Ближе к периферии располагаются образования, структурность которых не очевидна или не доказана, но которые, будучи включены в общие знаково-коммуникативные ситуации, *функционируют как структуры*. Подобные квазиструктуры занимают в человеческой культуре, видимо, очень большое место. Более того, именно определенная внутренняя неупорядоченность, не до конца организованность обеспечивает человеческой культуре и большую внутреннюю емкость, и динамизм, неизвестные более стройным системам.

Мы понимаем культуру как *ненаследственную память коллектива*, выражающуюся в определенной системе запретов и предписаний. Эта формулировка, если с ней согласиться, предполагает некоторые следствия.

Прежде всего, из сказанного следует, что культура по определению есть социальное явление. Это положение не исключает возможности индивиду-

¹ Так, например, структурность истории составляет исходную аксиому нашего подхода, ибо в противном случае исключается возможность накопления исторического опыта. Однако ни доказана, ни опровергнута путем доказательства эта идея быть не может, поскольку мировая история не закончена и мы погружены в нее.

альной культуры, в случае, когда единица осмысляет себя в качестве *представителя* коллектива, или же во всех случаях автокоммуникации, при которых одно лицо выполняет — во времени или в пространстве — функции разных членов коллектива и фактически образует группу. Однако случаи индивидуальной культуры неизбежно исторически вторичны.

С другой стороны, в зависимости от ограничений, налагаемых исследователем на рассматриваемый материал, можно говорить об общечеловеческой культуре вообще, о культуре того или иного ареала или того или иного времени, наконец, того или иного социума, который может меняться в своих размерах, и т. д.

В дальнейшем, поскольку культура есть *память*, или, иначе говоря, запись в памяти уже пережитого коллективом, она неизбежно связана с *прошлым* историческим опытом. Следовательно, в момент возникновения культура не может быть констатирована как таковая, она осознается лишь *post factum*. Когда говорят о создании новой культуры, то имеет место неизбежное забегание вперед, то есть подразумевается то, что (как предполагается) *станет* памятью с точки зрения реконструируемого будущего (естественно, что правомерность такого предположения способно показать только само будущее).

Таким образом, программа (поведения) выступает как обращенная система: программа направлена в будущее — с точки зрения составителя программы, культура обращена в прошлое — с точки зрения реализации поведения (программы). Из этого следует, что разница между программой поведения и культурой функциональна: один и тот же текст может быть тем или другим, различаясь по функции в общей системе исторической жизни данного коллектива.

Вообще, определение культуры как памяти коллектива ставит вопрос о системе семиотических правил, по которым жизненный опыт человечества претворяется в культуру; эти последние, в свою очередь, и могут трактоваться как *программа*. Само существование культуры подразумевает построение системы, правил перевода непосредственного опыта в текст. Для того чтобы то или иное историческое событие было помещено в определенную ячейку, оно прежде всего должно быть осознано как существующее, то есть его следует отождествить с определенным элементом в языке запоминающего устройства. Далее оно должно быть оценено в отношении ко всем иерархическим связям этого языка. Это означает, что оно будет записано, то есть станет элементом текста памяти, элементом культуры. Таким образом, внесение факта в коллективную память обнаруживает все признаки перевода с одного языка на другой, в данном случае — на «язык культуры».

Специфическим вопросом культуры как механизма по организации и хранению информации в сознании коллектива является долгосрочность. Вопрос этот имеет два аспекта:

1. Долгосрочность текстов коллективной памяти.
2. Долгосрочность кода коллективной памяти.

В определенных случаях эти два аспекта могут не находиться в прямом соответствии: так, разного рода суеверия можно рассматривать как элементы

текста старой культуры с утраченным кодом, то есть как тот случай, когда текст переживает код. Сравним:

Предрассудок! он обломок Древней правды. Храм упал; А руин его — потомок Языка не разгадал.

Е. А. Баратынский

Каждая культура создает свою модель длительности своего существования, непрерывности своей памяти. Она соответствует представлению о максимуме временной протяженности, практически составляя «вечность» данной культуры. Поскольку культура осознает себя как существующую, лишь идентифицируя себя с константными нормами своей памяти, непрерывность памяти и непрерывность существования обычно отождествляются.

Характерно, что многие структуры вообще не допускают возможности сколько-нибудь существенного изменения в отношении актуальности сформулированных ею правил, иначе говоря, возможности какой-либо переоценки ценностей. Тем самым культура весьма часто бывает не рассчитана на знание о будущем, причем будущее представляется как остановившееся время, как растянувшееся «сейчас»; это непосредственно связано именно с ориентацией на прошлое, которая и обеспечивает необходимую стабильность, выступающую в качестве одного из условий существования

культуры.

Долгосрочность текстов образует внутри культуры иерархию, обычно отождествляемую с иерархией ценностей. Наиболее ценными могут считаться тексты предельно долговечные с точки зрения и по меркам данной культуры или панхронные (хотя возможны и «сдвинутые» культурные аномалии, в которых высшая ценность приписывается мгновенности). Этому может соответствовать иерархия материалов, на которых фиксируются тексты, и иерархия мест и способов их хранения.

Долгосрочность кода определяется константностью его основных структурных моментов и внутренним динамизмом — способностью изменяться, сохраняя при этом память о предшествующих состояниях и, следовательно, самосознание единства.

Рассматривая культуру как долгосрочную память коллектива, мы можем выделить три типа ее заполнения:

1. Количественное увеличение объема знаний. Заполнение различных ячеек иерархической системы культуры различными текстами.

2. Перераспределение в структуре ячеек, в результате чего меняется само понятие «факт, подлежащий запоминанию», и иерархическая оценка записанного в памяти. Постоянная реорганизация кодирующей системы, которая, оставаясь собой в своем собственном самосознании и мысля себя как непрерывную, неустанно реформирует частные коды, чем обеспечивает увеличение объема памяти за счет создания «неактуальных», но могущих актуализироваться резервов.

3. Забывание. Превращение цепочки фактов в текст неизменно сопровождается отбором, то есть фиксированием одних событий, переводимых в

элементы текста, и забыванием других, объявляемых несуществующими. В этом смысле каждый текст способствует не только запоминанию, но и забвению. Поскольку же отбор подлежащих запоминанию фактов каждый раз реализуется на основании тех или иных семиотических норм данной культуры, следует предостеречь от отождествления событий жизненного ряда и любого текста, каким бы «искренним», «безыскусным» или непосредственным он ни казался. Текст — не действительность, а материал для ее реконструкции. Поэтому семиотический анализ документа всегда должен предшествовать историческому. Создав правила реконструкции действительности по тексту, исследователь сможет вычитать в документе и то, что с точки зрения его создателя не являлось «фактом», подлежало забвению, но что может совершенно иначе оцениваться историком, поскольку в свете его собственного культурного кода выступает как событие, имеющее значение.

Однако забвение осуществляется и иным способом: культура постоянно исключает из себя определенные тексты. История уничтожения текстов, очищения от них резервов коллективной памяти идет параллельно с историей создания новых текстов. Каждое новое направление в искусстве отменяет авторитетность текстов, на которые ориентировались предшествующие эпохи, переводя их в категорию не-текстов, текстов иного уровня или физически их уничтожая. Культура по своей сущности направлена против забывания. Она побеждает его, превращая забывание в один из механизмов памяти.

Отсюда можно предполагать определенные *ограничения в объеме* коллективной памяти, обуславливающие подобное вытеснение одних текстов другими. Но в других случаях несуществование одних текстов становится непременным условием для существования других в силу их семантической несовместимости.

Несмотря на видимое сходство, между забыванием как элементом памяти и средством ее разрушения — глубокая разница. В последнем случае происходит распад культуры как единой коллективной личности, обладающей непрерывностью самосознания и накопления опыта.

Следует иметь в виду, что одной из наиболее острых форм социальной борьбы в сфере культуры является требование обязательного забывания определенных аспектов исторического опыта. Эпохи исторического регресса (наиболее яркий пример — нацистские государственные культуры в XX в.), навязывая коллективу крайне мифологизированные схемы истории, в ультимативной форме требуют от общества забвения текстов, не поддающихся подобной организации. Если общественные формации в период подъема создают гибкие и динамические модели, дающие широкие возможности для коллективной памяти и приспособленные к ее расширению, то социальный закат, как правило, сопровождается заострением механизма коллективной памяти и возрастающей тенденцией к сужению ее объема.

* * *

Семиотика культуры заключается не только в том, что культура функционирует как знаковая система. Важно подчеркнуть, что само *отношение к*

знаку и знаковости составляет одну из основных типологических характеристик культуры¹.

Прежде всего, существенно, рассматривается ли отношение между выражением и содержанием как единственно возможное или произвольное (случайное, конвенциональное).

В первом случае принципиальную важность, в частности, приобретает вопрос, *как называется* то или иное явление, и, соответственно, неправильное название может отождествляться с *иным* содержанием (см. ниже). Сравним средневековые поиски имени тех или иных ипостасей, зафиксированные, между прочим, в масонском ритуале; в этом же плане следует трактовать и табуистические запрещения, накладываемые на произнесение того или иного имени.

Во втором случае вопрос о названии и вообще о выражении не имеет принципиального значения, можно сказать, что выражение предстает в этом случае как дополнительный и, в общем, более или менее случайный фактор по отношению к содержанию.

Соответственно, могут различаться культуры, направленные преимущественно на выражение, и культуры, направленные преимущественно на содержание. Понятно, что уже самый факт преимущественной направленности на выражение, строгой ритуализации форм поведения² обыкновенно является следствием признания взаимооднозначного (а не произвольного) соотношения между планом выражения и планом содержания, их принципиальной неотделимости (как это характерно, в частности, для средневековой идеологии) или же признания влияния выражения на содержание. (Можно заметить в этой связи, что в известном смысле *символ и ритуал* могут рассматриваться как антиподы: если символ предполагает обычно внешнее — и относительно произвольное — выражение некоторого содержания, то за ритуалом признается, напротив, способность формировать содержание, оказывать на него влияние.) Понятно, с другой стороны, что в условиях культуры, направленной на выражение и основывающейся на *правильном* обозначении, в частности на правильном назывании, весь мир может предстать как некоторый *текст*, состоящий из знаков разного порядка, где содержание обусловлено заранее, а необходимо лишь знать язык, то есть знать соотношение элементов выра-

¹ Ср. замечания о связи эволюции культуры с изменением отношения к знаку в кн.: *Foucault M. Les mots et les choses, une archéologie du savoir*. Paris, 1966.

² Этот признак становится особенно очевидным в той парадоксальной ситуации, когда следование определенным затратам и предписаниям вступает в конфликт с тем содержанием, которое, собственно говоря, их обуславливает. «Узы твоя целуем, яко единого от святых, пособити же тебе не можем», — писал глава русской церкви митрополит Макарий томящемуся в заточении Максиму Греку, посылая ему свое благословение (цит. по кн.: *Иванов А. И. Литературное наследие Максима Грека*. Л., 1969. С. 170). Даже признаваемая им (Макарием) святость Максима Грека и искреннее его почитание не могут заставить его облегчить участь последнего; «знаки» ему неподвластны. (Следует полагать, что глава русской церкви Макарий имел в виду не свое бессилие перед лицом некоторых навязанных ему внешних обстоятельств, но внутреннюю невозможность преступить соборное решение. Несогласие с содержанием решения не понижало в его глазах авторитетность решения как такового.)

жения и содержания; иначе говоря, познание мира приравнивается к филологическому анализу¹. Между тем в условиях типологически иных культурных моделей — направленных непосредственно на содержание — предполагается известная свобода как в выборе содержания, так и в связи его с выражением.

Культура вообще может быть представлена как совокупность текстов; однако с точки зрения исследователя точнее говорить о культуре как о механизме, создающем совокупность текстов, и о текстах как о реализации культуры. Существенной чертой типологической характеристики культуры может считаться ее самооценка в этом вопросе. Если одним культурам свойственно представление о себе как о совокупности нормированных *текстов* (примером может служить «Домострой»), то другие моделируют себя как систему *правил*, определяющих создание текстов. (Иначе можно было бы сказать, что в первом случае правила определяются как сумма прецедентов, а во втором — прецедент существует только в том случае, если описывается соответствующим правилом.)

Очевидно, что именно культурам, характеризующимся преимущественной направленностью на выражение, свойственно представление о себе как о правильном тексте (совокупности текстов), тогда как культурам, направленным преимущественно на содержание, свойственно представление о себе как о системе правил. Та или иная ориентированность культуры порождает и свойственный ей идеал Книги и Учебника, включая внешнюю организацию этих текстов. Так, если при ориентированности на правила учебник имеет облик порождающего механизма, то в условиях ориентации на текст появляется характерная форма катехизисного (вопросно-ответного) изложения, возникает хрестоматия (цитатник, сборник).

Говоря о противопоставлении текста и правил применительно к культуре, важно иметь в виду, между прочим, что в определенных случаях одни и те же элементы культуры могут выступать в обеих функциях, то есть и как текст, и как правила. Например, если *табу*, выступающие как составная часть общей системы данной культуры, с одной стороны, могут рассматриваться как элементы (знаки) *текста*, отражающего нравственный опыт кол-

¹ Ср. характерное для разных культур, прежде всего для средневековья, представление о книге как символе мира (или модели мира). См.: *Curtins E. R.* Das Buch als Symbol // Curtins E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern, 1954; *Cizevskij D.* Das Buch als Symbol des Kosmos // Cizevskij D. Aus zwei Welten; Beiträge zur Geschichte der slavisch-westlichen literarischen Beziehungen. S'-Gravenhage, 1956; *Берков П. Н.* Книга о поэзии Симеона Полоцкого // Литература и общественная мысль Древней Руси. Л., 1969 (ТОДРЛ. Т. 24). См. также о роли алфавита в представлениях об архитектуре вселенной: *Dornseiff F.* Das Alphabet in Mystik und Magie // Στοίχεῖα. 1922. № 7. С. 33 (см. здесь, в частности, замечание о совпадении 7 ионийских гласных с 7 планетами).

Характерно в связи со сказанным, что скопцы называют Богородицу «животной книгой»; может быть, здесь можно видеть генетическую связь с распространенным в православии и имеющим еще византийские корни отождествлением «Премудрости», то есть Софии, с Богородицей (см. об этом отождествлении: *Успенский Б. А.* Из истории русских канонических имен. М., 1969. С. 48—49).

лектива, то, с другой стороны, они могут рассматриваться как совокупность магических *правил*, предписывающих определенное поведение.

Сформулированное противопоставление — система правил vs. совокупность текстов — можно проиллюстрировать на материале искусства, выступающего как подсистема культуры в целом.

Ярким примером системы, эксплицитно ориентированной на правила, будет европейский классицизм. Хотя исторически теория классицизма создавалась как обобщение определенного художественного опыта, в самооценке этой теории картина была иной: теоретические модели мыслились как вечные и предшествующие реальному творчеству. В искусстве же текстами, то есть значимой реальностью, признавались лишь «правильные», то есть соответствующие правилам. В этом смысле особенно интересно то, что, например, Буало считает плохими произведениями. Плохое в искусстве — это нарушение правил. Но и нарушение правил может быть описано, по мнению Буало, как выполнение некоторых «неправильных» правил. Поэтому «плохие» тексты могут классифицироваться, то или иное неудовлетворительное произведение выступает как пример того или иного типичного нарушения. Не случайно «неправильный» мир искусства у Буало составлен из тех же элементов, что и правильный, но отличается особой, запрещенной в «хорошем» искусстве, системой их соединения.

Другой особенностью этого типа культуры является то, что создатель правил занимает иерархически значительно более высокое место, чем создатель текстов. Так, например, критик в системе классицизма занимает значительно более почетное место, чем писатель.

В качестве примера противоположного типа можно привести культуру европейского реализма XIX в. Входившие в него художественные тексты выполняли общественную функцию непосредственно, не требуя обязательного перевода на метаязык теории. Теоретик строил свои построения, следуя за искусством. Практически в целом ряде случаев, например в России после Белинского, критика играла в высшей мере активную и самостоятельную роль. Но тем более очевидно, что при самоосмыслении собственной позиции Белинский, например, отдавал приоритет Гоголю, отводя себе место интерпретатора.

Хотя в обоих случаях наличие правил является безусловным минимальным условием создания культуры, степень введенности их в ее самооценку будет различной. Это можно сопоставить с обучением языку как системе грамматических правил или же набору употреблений¹.

В соответствии со сформулированным выше различием культура может противопоставляться как культуре, так и антикультуре. Если в условиях культуры, характеризующейся преимущественной направленностью на содержание и представляющей себя в виде системы правил, основной оппозицией является «упорядоченное — неупорядоченное» (эта оппозиция в частном случае может реализовываться как противопоставление «космос — хаос», «эктропия — энтропия», «культура — природа» и т. п.), то в условиях куль-

¹ С этим противопоставлением связаны различные пути «обучения» культуре, которые нами здесь подробнее не рассматриваются, поскольку составляют предмет специальной статьи.

туры, направленной преимущественно на выражение и представляемой в виде совокупности нормированных текстов, основной оппозицией будет «правильное — неправильное» (именно «неправильное», а не «не-правильное»: эта оппозиция может приближаться — до совпадения — к противопоставлению «истинного» и «ложного»). В последнем случае культура противопоставляется не хаосу (энтропии), но системе с отрицательным знаком. Понятно, вообще, что в условиях культуры, характеризующейся установкой на однозначное соответствие между выражением и содержанием и преимущественной направленностью на выражение, — когда мир предстает как текст и принципиальную важность получает вопрос, «как называется» то или иное явление, — неправильное название может отождествляться с *иным* (а не никаким!) содержанием, то есть с *иной* информацией, а не с искажениями в информации. Так, например, неправильно произнесенное слово «ангел» — прочтенное (в соответствии с написанием, отражающим греческие орфографические нормы) как *аггел* — воспринималось в средневековой России как обозначение *дьявола*¹; совершенно аналогично, когда в результате никоновских книжных реформ имя *Исус* стало писаться *Иисус*, новая форма стала восприниматься как имя другого существа — не Христа, а антихриста². Не менее характерно, что искаженная форма слова «Бог» в слове «спасибо» (из «спаси Бог») и сейчас может восприниматься старообрядцами как имя языческого бога, в связи с чем само слово «спасибо» понимается как обращение к антихристу (вместо него употребляется обычно «спаси Господи» у старообрядцев-беспоповцев или «спаси Христос» у старообрядцев-поповцев)³. Здесь замечательно пред-

¹ См.: *Успенский Б. А.* Архаическая система церковнославянского произношения. М., 1968. С. 51—53, 78—82.

² См.: *Успенский Б. А.* Из истории русских канонических имен. С. 216.

³ Существует легенда на эту тему, кажется, нигде не записанная, где говорится, что фразу «Спаси, Ба!» (восходящую к сугубо неправильному акающему произношению) кричали язычники в Киеве, обращаясь к плывущему по Днепру языческому идолу, которого низверг Владимир Святой. Сама тенденция отождествления языческого бога с антихристом (сатаной), то есть включения его в систему христианского мировоззрения, очень характерна для культуры рассматриваемого типа. Ср., например, отождествление языческого Волоса-Велеса с бесом, при том что в других случаях он мог отождествляться со святым Власием (см.: *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* К реконструкции образа Велеса-Волоса как противника громовержца // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 48); ср. также несколько ниже замечания об аналогичном осмыслении эллинского Аполлона. Характерно, что старообрядческий законоучитель XVIII в. Феодосий Васильев называл дьявола: «злый вождь, *агнец неправедный*», объясняя со ссылкой на святого Ипполита: «Во всем хочет льстец уподобиться Сыну Божию: лев Христос, лев антихрист, явися агнец Христос, явится и антихрист агнец...» (см.: *Смирнов П. С.* Переписка раскольниковых деятелей начала XVIII в. // Христианское чтение. 1909. № 1. С. 48—55). Поскольку в средневековом типе культуры задается сумма правильных текстов и представление о зеркальной соотнесенности правильного и неправильного, отмеченные тексты конструируются из сакральных в результате применения к ним системы антитетических замен. Разительный пример этого — в русских заговорах замена правильного наименования «раб божий» на «черное» «пар божий» (зеркальное прочтение с учетом оглушения конечного звонкого). См.: *Астахова А. М.* Заговорное искусство на реке Пинеге // Крестьянское искусство СССР. Л., 1928. Сб. 2. С. 52, 68.

ставление о том, что все противопоставленное культуре (в данном случае — культуре религиозной) *также должно иметь свое специальное выражение*, но выражение ложное (неправильное). Иначе говоря, антикультура строится в этом случае изоморфно культуре, по ее подобию: она также мыслится как знаковая система, имеющая собственное выражение. Можно сказать, что она воспринимается как культура с отрицательным знаком, как бы своего рода зеркальное ее отображение (где связи не нарушены, а заменены на противоположные). Соответственно в предельном случае всякая другая культура — с иным выражением и иными связями — воспринимается с точки зрения данной культуры как антикультура.

Отсюда возникает естественное стремление трактовать все «неправильные» культуры, противоположные данной («правильной»), как *единую* систему. Так, в «Песни о Роланде» Марсилиий одновременно оказывается язычником, безбожником, магометанином и поклонником Аполлона:

Марсилиий-нехристь там царит всевластно, Читит Магомета, Аполлона славит...¹

В московском «Сказании о Мамаевом побоище» Мамай получает следующую характеристику: «Еллин сый верою, идоложрец и иконоборец, злый христианский укоритель»². Примеры такого рода нетрудно было бы умножить.

Показательно в связи со сказанным непримиримое отношение в допетровской России к чужим языкам, которые рассматривались как средство выражения чуждой культуры. В частности, специальные сочинения против латыни и латинообразных форм, которые отождествлялись с католической мыслью и — шире — с католической культурой³. Характерно, что антиохийского патриарха Макария, прибывшего в Москву в середине XVII в., специально предостерегали, чтобы он «отнюдь не говорил по-турецки». «Боже сохрани, — заявил царь Алексей Михайлович, — чтобы такой святой муж

¹ Русский перевод Ю. Корнеева; цит. по: Песнь о Роланде / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов и др. М.; Л., 1964. С. 5.

Характерное для целого ряда текстов отождествление Аполлиона и дьявола может объясняться, помимо только что высказанных общих соображений, отождествлением имени языческого бога и обозначения сатаны «Аполлион» в Апокалипсисе (9: 11).

² Повести о Куликовской битве / Изд. подг. М. Н. Тихомиров, В. Ф. Ржига, Л. А. Дмитриев. М., 1953. С. 43.

³ См.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938. С. 9; *Успенский Б. А.* Влияние языка на религиозное сознание // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 164—165 (Труды по знаковым системам. Т. 4.); а также: *Сменцовский М.* Братья Лихуды. СПб., 1899 (приложения); *Кантмерев Н. Ф.* О греко-латинских школах в Москве в XVII веке до открытия Славяно-греко-латинской академии // Годичный акт в Московской духовной академии 1-го октября 1889 года. М., 1889. Даже патриарх Никон в полемике с (православным) газским митрополитом Паисием может воскликнуть в ответ на латинскую реплику последнего: «Рабе лукавый, от уст твоих сужду тя, яко неси православен, понеже и языком латинским блядословиши нас» (*Гиббенет Н.* Историческое исследование дела патриарха Никона. СПб., 1884. Ч. 2. С. 61).

осквернил свои уста и язык этой нечистой речью»¹. В этих словах Алексея Михайловича звучит типичное для того времени убеждение, что невозможно прибегать к чуждым средствам выражения, оставаясь в пределах собственной идеологии (в частности, невозможно говорить на таком «неправославном» языке, как турецкий, воспринимаемый как средство выражения магометанства, или латынь, воспринимаемая как средство выражения католичества, и оставаться при этом чистым в отношении православия).

Не менее показательны, с другой стороны, стремление считать все «православные» языки — одним языком. Так, в тот же период русские книжники могли говорить о едином «еллинославянском» языке (была издана даже грамматика этого языка²) и описывать славянские языки по точному образцу греческой грамматики, усматривая в нем, в частности, выражение тех грамматических категорий, которые есть только в греческом.

Соответственно культура с преимущественной направленностью на содержание, противопоставленная энтропии (хаосу), основной оппозицией которой является противопоставление «упорядоченного» и «неупорядоченного», — всегда мыслит себя как начало активное, которое должно распространиться, а не-культуру рассматривает как сферу своего потенциального распространения. Напротив, в условиях культуры, направленной преимущественно на выражение, где в качестве основной оппозиции выступает противопоставление «правильного» и «неправильного», может вообще не быть стремления к экспансии (наоборот, в этих условиях может оказаться более характерным стремление культуры ограничиться в собственных пределах, отграничиться от всего, что ей противопоставлено, замкнуться в себе, не распространяясь вширь). Не-культура отождествляется здесь с антикультурой и таким образом уже по самому своему существу не может восприниматься как потенциальная область распространения культуры.

Примером того, как установка на выражение и связанная с ней высокая степень ритуализации влекут за собой тенденцию к замыканию в себе, могут быть культура средневекового Китая или идея «Москва — третий Рим». Характерно в этих случаях стремление к сохранению, а не к распространению своей системы, эзотеризм, а не миссионерство.

Можно сказать, что если в условиях культуры одного типа распространение знания происходит путем его экспансии в область незнания, то в условиях культуры противоположного типа распространение знания возможно лишь как победа над ложью. Естественно, что понятие науки в современном смысле этого слова связывается именно с культурой первого типа. В условиях культуры второго типа наука не противопоставляет себя столь отчетливо искусству, религии и т. п. Характерно, что типичное для нашего времени и доходящее иногда до антагонизма противопоставление науки и искусства стало возможным лишь в условиях новой — послевозрожденческой — европейской культуры, освободившейся от средневекового мировоззрения и в большой степени себя ему про-

¹ См.: *Аленицкий П.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. / Пер. с араб. Г. Муркос. М., 1898. Вып. 3. С. 20—21.

² См.: *Аβελφωτης.* Грамматика доброглаголивого еллинословенского языка. Львов, 1591.

тивопоставившей (напомним, что само понятие «*изящных* искусств» — противопоставляющихся науке — появляется только в XVIII в.)¹.

Нельзя не вспомнить в связи со сказанным различие манихейского и августинианского понимания дьявола в той блестящей трактовке, которую дал этой проблеме Н. Винер². Согласно манихейскому пониманию, дьявол — это существо, обладающее злонамеренностью, то есть сознательно и целенаправленно обращающее против человека свою силу; согласно же августинианскому пониманию, дьявол — это слепая сила, энтропия, которая направлена против человека лишь объективно, в силу его (человека) слабости и невежества. Если достаточно широко понимать дьявола как то, что противопоставлено культуре (опять-таки в широком смысле этого слова), то нетрудно видеть, что различие манихейского и августинианского подходов соответствует различению двух типов культуры, о которых шла речь выше.

* * *

Оппозиция «упорядоченное — неупорядоченное» может проявляться и во внутренней организации культуры. Как мы уже говорили, иерархическая структура культуры строится как сочетание высокоупорядоченных систем и таких, которые допускают в разной мере дезорганизацию, вплоть до того, что для обнаружения структурности их необходимо постоянно сопоставлять с первыми. Если в ядерной структуре механизма культуры дается идеальная семиотическая система с реализованными структурными связями всех уровней (вернее, максимально возможное в данных исторических условиях приближение к такому идеалу), то окружающие ее образования могут строиться как нарушающие различные звенья подобной структуры и нуждающиеся в постоянной аналогии с ядром культуры.

Подобная «недостроенность», не до конца упорядоченность культуры как единой семиотической системы — не недостаток ее, а условие нормального функционирования. Дело в том, что сама функция культурного освоения мира подразумевает придание ему системности. В одних случаях, как, например, при научном познании мира, речь будет идти о выявлении системы, скрытой в объекте, в других, как, например, в педагогике, миссионерстве или пропаганде, — о передаче неорганизованному объекту некоторых принципов организации. Но для того чтобы выполнить эту роль, культура — в особенности ее центральное кодирующее устройство — должна обладать некоторыми обязательными свойствами. Среди них для нас сейчас существенны два.

¹ См. в этой связи наблюдения о влиянии эстетических воззрений Галилея на его научную деятельность в работе: *Панофский Э.* Галилей: наука и искусство (эстетические взгляды и научная мысль) // У истоков классической науки. М., 1968. С. 26—28. Ср.: *Panofsky E.* Galileo as a Critic of Arts. The Hague, 1954. Ср. замечания о значении художественной формы при изложении научных выводов для Галилея в кн.: *Ольшки Л.* История научной литературы на новых языках. М.; Л., 1933. Т. 3: Галилей и его время. С. 132. (Ольшки пишет здесь, в частности: «Путем приспособления выражения к содержанию мыслей, последние приобретают соответствующую им, необходимую и потому художественную форму. Поэзия и наука являются для Галилея царствами оформления. Проблема содержания и проблема формы для него совпадают»).

² См.: *Винер Н.* Кибернетика и общество. М., 1958. С. 47—48.

1. Оно должно обладать высокой моделирующей способностью, то есть или описывать максимально широкий круг объектов, в том числе и как можно более широкое число объектов еще неизвестных — таково оптимальное требование к познающим моделям, — или обладать силой и способностью объявлять те объекты, которые с ее помощью не описываются, несуществующими.

2. Системность его должна осознаваться тем коллективом, который его использует, как инструмент придания аморфному системы. Поэтому тенденция знаковых систем автоматизироваться является постоянным внутренним врагом культуры, с которым она ведет непрекращающуюся борьбу.

Противоречие между постоянным стремлением довести системность до предела и постоянной же борьбой с порождаемым в результате этого автоматизмом структуры внутренне, органически присуще всякой живой культуре.

Рассматриваемый вопрос подводит нас к проблеме первостепенной значимости: почему человеческая культура представляет собой динамическую систему? Почему семиотические системы, образующие человеческую культуру, за исключением некоторых явно локальных и вторичных искусственных языков, подчинены обязательному закону развития? Факт существования искусственных языков убедительно свидетельствует о возможности существования и успешного, в определенных пределах, функционирования неразвивающихся систем. Почему же может существовать единый и не развивающийся в пределах самого себя язык уличной сигнализации, а естественный язык обязательно имеет историю, вне которой невозможно и его (реальное, а не теоретическое) синхронное функционирование? Известно ведь, что само существование диахронии не только не входит в минимум условий, необходимых для возникновения семиотической системы, но скорее представляет теоретическую загадку и практическую трудность для исследователей.

Динамизм семиотических компонентов культуры, видимо, находится в связи с динамизмом социальной жизни человеческого общества. Однако связь эта сама по себе в достаточной мере сложная вещь, поскольку вполне возможен вопрос: «А почему человеческое общество должно быть динамичным?» Человек не только включен в значительно более подвижный мир, чем вся остальная природа, но и коренным образом иначе относится к самой идее подвижности. Если все органические существа стремятся к стабилизации окружающей их среды, вся их изменчивость — это стремление сохраниться без изменений в подвижном, вопреки их интересам, мире, то для человека подвижность среды — нормальное условие бытования; для него норма — жизнь в изменяющихся условиях, *изменение образа жизни*. Не случайно с точки зрения природы человек выступает как разрушитель. Но ведь именно *культура*, в широком толковании, отличает человеческое общество от не-человеческих. А из этого вытекает, что динамизм — не внешнее для культуры свойство, навязанное ей ее производностью от каких-то посторонних для ее внутренней структуры причин, а неотъемлемое ее свойство.

Другое дело, что этот динамизм культуры совсем не всегда осознается ее носителями. Как уже говорилось выше, для многих культур типично стремление увековечить каждое современное (синхронное) состояние, причем вообще может не допускаться возможность сколько-нибудь существенного изменения действующих правил (с характерным запретом понимать их от-

носительность). Это и понятно, поскольку речь идет в данном случае не о наблюдателях, а об участниках, находящихся внутри соответствующей культуры, говорить же о динамизме культуры можно только в перспективе исследователя (наблюдателя), а не участника.

С другой стороны, процесс постепенного изменения культуры может не осознаваться как непрерывный, и соответственно разные этапы этого процесса могут восприниматься как разные культуры, противопоставленные друг другу. (Точно так же и язык изменяется непрерывно, но непрерывность этого процесса не ощущается непосредственно самими говорящими, поскольку языковые изменения происходят не в речи одного и того же поколения, но при передаче языка от поколения к поколению; таким образом, говорящие склонны воспринимать изменение языка скорее как дискретный процесс; язык для них не представляет непрерывного континуума, а распадается на отдельные слои, различия между которыми получают *стилистическую* значимость¹.)

Вопрос о том, является ли динамизм, постоянная потребность самообновления, внутренним свойством культуры или это лишь результат возмущающего воздействия материальных условий существования человека на систему его идеальных представлений, не может решаться односторонне: несомненно, имеют место и те и другие процессы.

С одной стороны, изменения в системе культуры, бесспорно, связаны с расширением знаний человеческого коллектива и с общей включенностью в культуру науки как некоторой относительно автономной системы с особой, присущей ей поступательной направленностью. Наука обогащается не только положительными знаниями, но и вырабатывает моделирующие комплексы. А стремление к внутренней унификации, составляющее одну из основных тенденций культуры (об этом речь пойдет ниже), постоянно приводит к перенесению чисто научных моделей в общеидеологическую сферу и стремлению уподобить им облик культуры в целом. Поэтому поступательно направленный, динамический характер познания, естественно, влияет на облик модели культуры.

С другой стороны, далеко не все в динамике знаковых систем может быть объяснено этим путем. Трудно таким образом истолковать динамику фонологической или грамматической сторон языка. Если необходимость изменения системы лексики может быть объяснена потребностью отражения в языке иного представления о мире, то изменение фонологии — имманентный закон самой системы. Приведем еще один — достаточно показательный — пример. Система *моды* может изучаться в связи с различными внележащими социальными процессами: от законов ремесленного производства до социально-эстетических идеалов. Однако в то же время она, очевидно, представляет собой и синхронно-замкнутую структуру с определенным свойством: изменяться. Мода отличается от нормы тем, что регулирует систему, ориентируя ее не на некоторое постоянство, а на изменчивость. При этом мода всякий раз стремится стать нормой, но сами понятия эти — противоположны по

¹ См.: *Успенский Б. А.* Семиотические проблемы стиля в лингвистическом освещении // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1969. Вып. 236. С. 499 (Труды по знаковым системам. Т. 4).

своему существу: едва достигнув относительной стабильности, приближающейся к состоянию нормы, мода немедленно стремится выйти из нее. Мотивы перемены моды, как правило, остаются непонятными тому коллективу, который регулируется ее правилами. Эта немотивированность моды заставляет полагать, что здесь мы имеем дело с изменением в чистом виде. Причем именно эта немотивированность, обнажающая изменчивость (ср. «изменчивая мода» у Некрасова), определяет специфическую социальную функцию моды. Не случайно забытый русский литератор XVIII в. Н. Страхов, автор книги «Переписка Моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодушевленных нарядов, разговоры бессловесных чепцов, чувствования мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунтушей, шлафоров, телогрей и т. п. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сцены модного века», главным корреспондентом Моды сделал Непостоянство, а среди «Постановлений Моды» в его книге читаем: «Повелеваем, чтоб всякий цвет сукна в употреблении находился не более года»¹. Совершенно очевидно, что смена цвета сукна не продиктована стремлением приблизиться к некоторому общему идеалу истины, добра, красоты или целесообразности. Один цвет вменяется другим только потому, что тот был *старый*, а этот *новый*. В данном случае мы имеем дело в чистом виде с тенденцией, которая более замаскированно широко проявляется в культуре людей.

Так, например, в России начала XVIII в. происходит смена всей системы культурной жизни господствующего социального слоя, которая позволяет людям этой эпохи не без гордости именовать себя «новыми». Кантемир писал про положительного героя своей эпохи:

Мудры не спускает с рук указы Петровы,
Коими стали мы вдруг народ уже новый².

В этом, как и в тысячах других случаев, можно было бы раскрыть многие содержательные, то есть диктуемые соотносительностью к другому структурному ряду, основания для преобразований. Однако не менее очевидно, что потребность *новизны системной перемены* также является не менее ощутимым стимулом изменений. В чем же корень этой потребности? Вопрос можно было бы сформулировать и в более общем виде: «Почему человечество, в отличие от всего иного животного мира, имеет историю?» При этом можно полагать, что человечество пережило длительный *доисторический* период, в котором временная протяженность вообще не играла роли, ибо не было развития, и только в определенный момент произошел тот взрыв, который породил динамическую структуру и положил начало истории человечества.

В настоящее время наиболее вероятный ответ на этот вопрос представляется в следующем виде: в определенный момент, именно в тот, с которого мы можем говорить о культуре, человечество связало свое существование с наличием постоянно расширяющейся ненаследственной памяти — оно сде-

¹ Переписка Моды... М., 1791. С. 235.

² Сатиры и другие стихотворческие сочинения князя Антиоха Кантемира. СПб., 1762. С. 32.

лалось *получателем информации* (в доисторический период оно было лишь *носителем информации*, постоянной и генетически данной). А это потребовало постоянной актуализации кодирующей системы, которая все время должна присутствовать в сознании и адресата, и адресанта как деавтоматизированная система. Последнее обусловило возникновение особого механизма, который, с одной стороны, обладал бы определенными гомеостатическими функциями в такой мере, чтобы сохранять единство памяти, оставаться самим собой, а с другой, постоянно обновлялся бы, деавтоматизируясь во всех звеньях и этим предельно повышая свою способность впитывать информацию. Потребность постоянного самообновления, того, чтобы, оставаясь собой, становиться другим, составляет один из основных рабочих механизмов культуры.

Взаимное напряжение этих тенденций делает культуру объектом, и статическая, и динамическая модель которого в равной мере справедливы, определяясь исходными аксиомами описания.

Наряду с оппозицией старого и нового, неизменного и подвижного в системе культуры имеется еще одно коренное противоположение — антитеза единства и множественности. Мы уже отмечали, что неоднородность внутренней организации составляет закон существования культуры. Наличие различно организованных структур и разных степеней организованности — необходимое условие работы механизма культуры. Мы не можем назвать ни одной исторически реальной культуры, все уровни и подсистемы которой были бы организованы на строго одинаковой структурной основе и синхронизированы в своей исторической динамике. С потребностью структурного разнообразия, видимо, связано то, что каждая культура, помимо внекультурного фона, расположенного *ниже* ее уровня, выделяет специальные сферы, *иначе* организованные, которые оцениваются в аксиологическом отношении весьма высоко, хотя и стоят вне общей системы организации. Таков монастырь в средневековом мире, поэзия в концепции романтизма, мир цыган или театральные кулисы в петербургской культуре XIX в. и многие другие примеры островков «другой» организации в общем культурном массиве, цель которых — повышение величины структурного разнообразия, преодоление энтропии структурного автоматизма. Таковы временные визиты члена какого-либо культурного коллектива в иную социальную структуру: чиновников в артистическую среду, помещиков — на зиму в Москву, горожан — на лето в деревню, русских дворян — в Париж или Карлсбад. Такова же, как показал М. М. Бахтин, была функция карнавала в средневековом высоконормированном быту¹.

И тем не менее культура нуждается в единстве. Для реализации своей общественной функции она должна выступать в качестве структуры, подчиненной единым конструктивным принципам. Это единство возникает следующим образом: на определенном этапе развития для культуры наступает момент самосознания — она создает свою собственную модель. Эта модель определяет унифицированный, искусственно схематизированный облик, возведенный до уровня структурного единства. Наложенный на реальность той или иной культуры, он оказывает на нее мощное упорядочивающее воздей-

¹ См.: *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

стве, дезорганизовывая ее конструкцию, внося стройность и устраняя противоречия. Заблуждение многочисленных историй литературы — в том, что автоосмысляющие модели культур типа «концепция классицизма в трудах теоретиков XVII—XVIII вв.» или «концепция романтизма в трудах романтиков», образующие особый уровень в системе эволюции культуры, изучаются в одном ряду с фактами творчества тех или иных писателей, что представляет ошибку с точки зрения логики.

Утверждения: «Все различно и не может быть описано ни одной общей схемой» и «Все едино, и мы сталкиваемся лишь с бесконечными вариациями в пределах инвариантной модели» — в разных видах постоянно повторяются в истории культуры от Екклезиаста и античных диалектиков до наших дней. И это не случайно — они описывают разные аспекты единого механизма культуры и неотделимы в своем взаимном напряжении от ее сущности.

Таковы, как представляется, основные черты той сложной семиотической системы, которую мы определяем как культуру. Функции ее — память, основная черта — самонакопление. На заре европейской цивилизации Гераклит писал: «Психее присущ самовозрастающий логос»¹. Он указал на основное свойство культуры.

Некоторые наблюдения можно обобщить таким образом: структура в несемiotических системах (находящихся вне комплекса «общество — коммуникация — культура») строится как наличие некоторого конструктивного принципа связи между элементами. Реализация данного принципа позволяет говорить о наличии данного структурного явления. Поэтому, коль скоро то или иное явление уже существует, для него нет альтернативы в пределах его качественной определенности. Оно может иметь данную структуру, то есть быть собой, или не иметь ее — не быть собой. Иных возможностей у него нет. С этим связано то, что структура в несемiotических системах может быть лишь носителем константного количества информации.

Созданный человечеством семиотический механизм культуры устроен принципиально иначе: вводятся противоположные и взаимно альтернативные структурные принципы. Их *отношения*, расположение тех или иных элементов в возникающем при этом структурном поле создают ту структурную упорядоченность, которая позволяет сделать систему средством хранения информации. Существенно при этом, что фактически заданы не те или иные определенные альтернативы, количество которых всегда было бы конечно и для данной системы постоянно, а сам *принцип альтернативности*, для которого все конкретные оппозиции данной структуры — лишь интерпретации на определенном уровне. В результате любая пара элементов, локальных упорядоченностей, частных или общих структур или целых семиотических систем получает значение альтернативы и образует структурное поле, которое может заполняться информацией. Таким образом, возникает система с лавинообразным возрастанием информационных возможностей.

Лавинообразность культуры не исключает того, что отдельные ее компоненты, иногда очень существенные, могут выступать как стабилизирован-

¹ Цит. по: Античные философы: Свидетельства, фрагменты, тексты / Сост. А. А. Авитисьян. Киев, 1955. С. 27.

ные. Так, например, динамика естественных языков настолько медленнее темпа развития остальных семиотических систем, что в паре с любой из них они выступают как синхронно-стабилизированные системы. Но культура и из этого «выжимает» информацию, создавая структурную пару «неподвижное/динамическое».

Лавинообразный характер культуры создал человечеству преимущества перед всеми другими живыми популяциями, существующими в условиях стабильного объема информации. Однако у этого процесса есть и теневая сторона: культура так же жадно поглощает ресурсы, как и производство, и так же разрушает окружающую среду. Скорость ее развития далеко не всегда диктуется реальными потребностями человека — в игру вступает внутренняя логика убаюкивающей смены работающих механизмов информации. При этом в целом ряде областей (научная информатика, искусство, массовая информация) возникают кризисные явления, порой приводящие целые завоеванные культурой сферы на грань полного выпадения из системы общественной памяти.

«Самовозрастание логоса» всегда вызывало лишь положительную оценку. Сейчас становится очевидным, что при этом с неизбежностью возникает механизм, который своей сложностью и темпом роста может подавить этот же логос.

В культуре, бесспорно, еще много резервов. Но для их использования необходимо гораздо более ясное представление о ее внутреннем механизме, чем то, которым мы пока располагаем.

Как мы уже отмечали, хотя язык и выполняет определенную коммуникативную функцию, в пределах которой он может изучаться как изолированно функционирующая система, в системе культуры ему отводится еще и другая роль: он вооружает коллектив *презумпцией коммуникабельности*.

Языковая структура отвлекается от языкового материала, получает самостоятельность и переносится на все возрастающий круг явлений, которые начинают в системе человеческих коммуникаций вести себя как языки и тем самым становятся элементами культуры. Любая реальность, вовлекаемая в сферу культуры, начинает функционировать как знаковая. Если же она уже имела знаковый характер (ибо любой подобный квазизнак в социальном отношении — бесспорная реальность), то становится знаком знака. Презумпция языка, будучи направлена на аморфный материал, превращает его в язык, направляясь на языковую систему, порождает метаязыковые явления. Так, XX век породил не только научные метаязыки, но и металитературу, метаживопись (живопись о живописи) и, видимо, движется к созданию метакультуры — всеобъемлющей метаязыковой системы второго ряда. Подобно тому как научный метаязык не посвящен решению проблем данной науки по содержанию и имеет собственные цели, современные «метароман», «метаживопись» и «метакинематограф» логически располагаются на ином иерархическом уровне, чем соответствующие явления первого ряда, и преследуют иные цели. Рассматриваемые в одном ряду, они действительно выглядят так же странно, как логическая задача в ряду инженерных решений.

Возможность самоудвоения метаязыковых образований неограниченного числа уровней образует, наряду с вовлечением в сферу коммуникации все новых объектов, информационный резерв культуры.

Тезисы к семиотическому изучению культур¹ (в применении к славянским текстам)

1. При изучении культуры исходной является предпосылка, что вся деятельность человека по выработке, обмену и хранению информации обладает известным единством. Отдельные знаковые системы, хотя и предполагают имманентно организованные структуры, функционируют лишь в единстве, опираясь друг на друга. Ни одна из знаковых систем не обладает механизмом, который обеспечивал бы ей изолированное функционирование. Из этого вытекает, что наряду с подходом, который позволяет построить серию относительно автономных наук семиотического цикла, допустим и другой, с точки зрения которого все они рассматривают частные аспекты *семиотики культуры*, науки о функциональной соотношенности различных знаковых систем. С этой точки зрения особый смысл получают вопросы об иерархическом построении языков культуры, распределении сфер между ними, о случаях, когда эти сферы перекрещиваются или только граничат.

1.1. При исследованиях семиотико-типологического характера понятие культуры воспринимается как исходное. При этом следует различать взгляд на культуру с ее собственной точки зрения и с точки зрения составления описывающей ее научной метасистемы. С первой позиции, культура будет иметь вид некоторой отграниченной области, которой противостоят вне ее лежащие явления человеческой истории, опыта или деятельности. Таким образом, понятие культуры неотъемлемо связано с противопоставлением ее «не-культуре». То, по какому принципу это делается (антитеза истинной религии — ложной, просвещения — невежеству, принадлежности определенной этнической группе — невхождению в нее и т. п.), — принадлежит типу данной культуры. Однако само противопоставление включенности в некоторую замкнутую сферу и исключенности из нее составляет значительную особенность осмысления понятия культуры с «внутренней» точки зрения. При этом происходит характерная абсолютизация противопоставления: кажется, что культура не нуждается в своем «внешнем» контрагенте и может быть понята имманентно.

1.1.1. С этой точки зрения определение культуры как области организации (информации) в человеческом обществе и противопоставление ей дезорганизации (энтропии) представляет собой одно из многих определений, даваемых «изнутри» описываемого объекта; это еще раз свидетельствует, что наука (в данном случае — теория информации) в XX в. является не только метасистемой, но и входит в описываемый объект «современная культура».

¹ Тезисы написаны совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым и Б. А. Успенским.

1.1.2. Оппозиция «культура — природа» («сделанное — несделанное») также представляет собой лишь частную, исторически обусловленную интерпретацию антитезы «включенности» — «выключенности». Укажем на то, что распространенная в русской культуре начала XX в. (А. Блок) антитеза «культура — цивилизация» рассматривает культуру как организованное, но не человеком, а «духом музыки», и, следовательно, «исконное» построение. Признак же сделанности приписывается антиподу «культура — цивилизация».

1.2. С внешней точки зрения описания культура и не-культура представляются как взаимообусловленные и друг в друге нуждающиеся области. Механизм культуры — это устройство, превращающее внешнюю сферу во внутреннюю: дезорганизацию в организацию, профанов — в просвещенных, грешников — в праведников, энтропию — в информацию. В силу того что культура живет не только противопоставлением внешней и внутренней сфер, но и переходом из одной области в другую, она не только борется с внешним «хаосом», но и нуждается в нем, не только уничтожает его, но и постоянно создает. Одна из связей культуры с цивилизацией (и «хаосом») состоит в том, что культура постоянно отчуждает в пользу своего антипода какие-то «отработанные» элементы, превращающиеся в штампы и функционирующие в не-культуре. Таким образом в самой культуре осуществляется увеличение энтропии за счет предельной организации.

1.2.1. В связи с этим можно сказать, что каждому типу культуры соответствует его тип «хаоса», который совсем не первичен, однообразен и всегда сам себе равен, а представляет собой столь же активное создание человека, как и область культурной организации. Каждый исторически данный тип культуры имеет свой и только ему присущий тип не-культуры.

1.2.2. Область внекультурной не-организации может строиться как зеркально обращенная сфера культуры или же как пространство, которое, с позиции наблюдателя, погруженного в данную культуру, предстает как неорганизованное, но с внешней позиции оказывается областью *иной организации*. Примером первого может быть реконструкция киевским монахом XII в. в «Повести временных лет» языческих представлений. Она заставляет кудесника, участвующего в религиозном диспуте с христианами, на вопрос: «Каци суть бози ваши, где живуть?» — отвечать: «Живуть в безднах, суть же образом черни, крилаты, хвосты имуще». Если в области культурно освоенного мира богам отводится «верх», то во внележащем пространстве они располагаются внизу. После этого происходит отождествление внекультурного пространства с отрицательным «нижним» миром в системе данной культуры («Какой то богъ, съдя в безднѣ, то есть бѣсь, а богъ на небеси сѣдя»). Пример второго — утверждение летописца-полянина, что у древлян «брати не бываху», после чего следует описание семейной организации, которая для летописца не брак, но для современного исследователя, конечно, им является.

1.2.3. Хотя культура, расширяя свои пределы, стремится полностью узурпировать все внекультурное пространство, уподобить его себе, с позиции внешнего описания расширение сферы организации приводит к расширению сферы не-организации. Тесному миру эллинской цивилизации соответствовал и узкий круг окружающих его «варваров». Пространственный рост средиземноморской античной цивилизации сопровождался ростом внекультурного

мира. (Разумеется, если отвлечься от понятий данного типа культуры, — никакого роста не происходило; тот или иной народ мог жить как до того, когда становился известным миру римской цивилизации, так и после. Однако, с точки зрения данной культуры, «предполье» ее неуклонно расширялось.) Характерно, что XX век, исчерпав резервы пространственного расширения культуры (все географическое пространство стало «культурным», «предполье» исчезло), обратился к проблеме подсознания, конструируя новый тип противопоставленного культуре пространства. Противопоставление сферам подсознания, с одной стороны, и космоса, с другой, столь же существенно для понимания внутренней структуры культуры XX в., как противопоставления Руси и степи для XII в. или народа и интеллигенции для русской культуры второй половины XIX столетия. Как факт культуры проблема подсознания не столько открытие, сколько создание XX века.

1.2.4. Опозиция «культура — внекультурное пространство» представляет собой минимальную единицу на данном уровне. Практически дана парадигма внекультурных пространств («детское», «экзотически-этническое» с точки зрения данной культуры, «подсознательное», «патологическое» и пр.). Аналогичным образом строятся описания различных народов в средневековых текстах: в центре располагается некоторое нормальное «мы», которому противопоставлены другие народы как парадигматический набор аномалий.

1.3. Активная роль внешнего пространства в механизме культуры проявляется, в частности, в том, что определенные идеологические системы могут связывать культуруобразующее начало именно с внешней, неорганизованной сферой, противопоставляя ей внутреннюю, упорядоченную область как культурно мертвую. Так, в славянофильском противопоставлении России и Запада первая отождествляется с внешней, не нормализованной, культурно не освоенной, но составляющей зерно будущей культуры сферой. Запад же мыслится как мир замкнутый и упорядоченный, то есть «культурный» и культурно мертвый одновременно.

1.3.1. Таким образом, с позиции внешнего наблюдателя культура будет представлять не неподвижный синхронно сбалансированный механизм, а дихотомическое устройство, «работа» которого будет реализовываться как агрессия упорядоченности в сферу неупорядоченного и противоположенное вторжение неупорядоченного в область организации. В разные моменты исторического развития может доминировать та или иная тенденция. Инкорпорация в культурную сферу текстов, пришедших извне, оказывается иногда мощным стимулирующим фактором культурного развития.

1.3.2. Игровые соотношения культуры и ее внешней сферы должны учитываться при изучении культурных влияний и связей. Если в периоды интенсивного воздействия культуры на внешнюю сферу она усваивает сходное с собой, то есть то, что, с ее позиции, распознается как факт культуры, то в моменты экстенсивного развития она впитывает те тексты, для дешифровки которых не имеет средств. Широкое вторжение в европейскую культуру XX в. детского искусства, архаического и средневекового искусства или искусства дальневосточных или африканских народов связано с тем, что тексты эти вырываются из свойственного им исторического (или психологического) кон-

текста. На них смотрят глазами «взрослого» или европейца. Для того, чтобы играть активную роль, они должны восприниматься как «странные».

1.3.3. Культурная функция напряжения между внутренним (замкнутым) и внешним (разомкнутым) пространствами отчетливо проявляется, в частности, в структуре жилища (и других построек). Создавая дом, человек тем самым отгораживает часть пространства, которая — в отличие от внешней сферы — воспринимается как культурно освоенная и упорядоченная. Однако это исходное противопоставление приобретает культурный смысл лишь на фоне постоянных и противоположно направленных его нарушений. Так, с одной стороны, замкнутое «домашнее» пространство начинает восприниматься не как антипод внешнего мира, а в качестве его модели и аналога (например, храм как образ вселенной). В этом случае упорядоченность храмового пространства переносится на внешний мир, подавляя сферу неупорядоченности (агрессия внутреннего пространства вовне). С другой стороны, некоторые свойства внешнего мира проникают во внутренний. С этим связано стремление выделить в доме «дом дома» (например, алтарное пространство — внутренняя сфера внутренней сферы). Крайне интересный пример «игры» между внутренним и внешним пространствами здания как аналогами к напряжению между соответствующими культурными сферами дает архитектура барокко. Создание структур, «перехлестывающих» через границы (картины, выходящие из рам, статуи, сходящие с пьедесталов, система парного соотнесения окон и зеркал, вводящая внешний пейзаж в интерьер), создает обоюдные прорывы культурной сферы в хаос и хаоса в культурную сферу.

2. Таким образом, культура строится как иерархия семиотических систем, с одной стороны, и многослойное устройство окружающей ее внекультурной сферы. Однако бесспорно, что именно внутренняя структура, состав и соотнесение частных семиотических подсистем определяют тип культуры в первую очередь.

2.1. В соответствии со сказанным выше, соотношение нескольких культур может образовывать также функциональное или структурное единство с точки зрения более широких контекстов (генетических, ареальных и пр.). Такой подход оказывается особенно плодотворным при решении задач сравнительного изучения культуры, в частности культур славянских народов. Складывание внутренней парадигмы культур или распределение их в поле структурной оппозиции: «внутренняя область культуры — внешняя область культуры» позволяет решить ряд вопросов как соотношения отдельных славянских культур между собой, так и отношения их к культурам иных ареалов.

3. Фундаментальное понятие современной семиотики — текст — может считаться объединяющим звеном между общесемиотическими и специально славяноведческими штудиями. Текст — носитель целостного значения и целостной функции (если различать позицию исследователя культуры и позицию ее носителя, то с точки зрения первого текст выступает как носитель целостной функции, а с позиции второго — целостного значения). В этом смысле он может рассматриваться как первоэлемент (базисная единица) культуры. Соотнесенность текста с целым культуры и ее системой кодов проявляется в том, что на разных уровнях одно и то же сообщение может представлять как текст, часть текста или совокупность текстов. Так, «Повести Белкина» Пуш-

кина могут рассматриваться как целостный текст, как совокупность текстов или же в качестве части единого текста «русская повесть 1830-х гг.».

3.1. Понятие «текст» употребляется в специфически семиотическом значении и, с одной стороны, применяется не только к сообщениям на естественном языке, но и к любому носителю целостного («текстового») значения — обряду, произведению изобразительного искусства или музыкальной пьесе. С другой стороны, не всякое сообщение на естественном языке представляет собой текст с точки зрения культуры. Из всей совокупности сообщений на естественном языке культура выделяет и учитывает лишь те, которые могут быть определены как некоторый речевой жанр, например «молитва», «закон», «роман» и прочее, то есть обладают некоторым целостным значением и выполняют единую функцию.

3.2. Текст как объект изучения может рассматриваться в свете следующих проблем.

3.2.1. *Текст и знак.* Текст как целостный знак, текст как последовательность знаков. Второй случай, как хорошо известный из опыта лингвистического изучения текста, порой рассматривается в качестве единственно возможного. Однако в общей модели культуры существен и другой тип текстов, в котором понятие текста выступает не как вторичное, производное от цепочки знаков, а в качестве первичного. Текст этого типа не дискретен и не распадается на знаки. Он представляет собой целое и членится не на отдельные знаки, а на дифференциальные признаки. В этом смысле можно обнаружить далеко идущее сходство между первичностью текста в таких современных звукозрительных системах массовой коммуникации, как кино и телевидение, и ролью текста для тех систем, где, как в математической логике, метаматематике и теории формализованных грамматик, под языком понимается некоторое множество текстов. Принципиальное различие между этими двумя случаями первичности текста заключается, однако, в том, что для звукозрительных систем передачи информации и таких более ранних по сравнению с ними систем, как живопись, скульптура, танец (и пантомима), балет, первичным может быть *непрерывный* текст (все полотно картины или ее фрагмент, в случае, если на картине вычленяются отдельные знаки), тогда как в формализованных языках текст всегда может быть представлен как цепочка дискретных символов, задаваемых в качестве элементов исходного алфавита (набора или словаря).

Ориентация на такие дискретные модели формализованных языков (то есть на дискретный случай передачи информации), характерная для лингвистики первой половины нашего века, сменяется в современной семиотической теории вниманием к непрерывному тексту как первоначальной данности (то есть к недискретным случаям передачи информации) именно тогда, когда в самой культуре все большее значение приобретают системы общения, пользующиеся преимущественно непрерывными текстами. Для телевидения основной единицей является элементарная жизненная ситуация, до момента передачи (или снятия телефильма) априорно неизвестная и неразложимая на элементы. Но для звукозрительной техники массовой коммуникации (кино и телевидения, в том числе и для телефильмов) характерно и соединение обоих способов. Кино совсем не отказывается от дискретных знаков, прежде

всего от знаков устного языка и других обиходных языков (в частности, получаемых им в качестве «предкамерного» или «докинематографического» материала от других систем, типологически более ранних), но включает их в целостные тексты (распятие в сцене в церкви в кинофильме «Пепел и алмаз» А. Вайды само по себе выступает в качестве дискретного символа, но оно переосмыляется в контексте всего кадра, где оно соотносено с героем фильма).

Сходное включение дискретных знаков, чаще всего перенятых из других (архаичных) систем, в непрерывный текст может быть обнаружено в исторически более ранних зрительных системах — в частности, в живописи, — где образ человека на мировом дереве, центральный для значительного числа мифологических и ритуальных традиций (в том числе древнейших славянских), или другие ему эквивалентные образы могут быть сохранены в качестве центра композиции. Во всех подобных случаях можно видеть проявление общей закономерности эволюции семиотических систем, при которой некоторый знак или целое сообщение (или фрагмент сообщения) может включаться в текст другой знаковой системы в качестве его составной части и сохраняться в дальнейшем преимущественно в качестве такового (следовательно, со сдвинутой функцией — эстетической, а не мифологической или ритуальной, как в приведенных примерах). Последнее обобщение может представить интерес и для обоснования таких методов реконструкции древнейших семиотических систем, которые основаны на восстановлении знаков (а иногда и текстов) архаической системы (например, праславянской мифологии) на основании их позднейших рефлексов, включаемых в состав фольклорных и других текстов, сохраняемых в исторической традиции. Вместе с тем с указанной точки зрения анализ современных средств массовой коммуникации в их соотношении с исторически предшествующими им системами органически включается в сравнительное изучение языков культуры (закономерными оказываются, например, такие темы для исследования, как соотношение фильмов Вайды с традицией польского барокко — не только в плане эмоциональной атмосферы произведения, но и по характеру выбираемого «докинематографического» материала).

Выбор дискретного метаязыка дифференциальных признаков типа: верхний — нижний, левый — правый, темный — светлый, черный — белый, для описания таких непрерывных текстов, как живописные или кинематографические, сам по себе может рассматриваться как проявление архаизирующих тенденций, налагающих на непрерывный текст языка-объекта метаязыковые категории, более характерные для архаических систем двоичной символической классификации (типа мифологических и ритуальных). Но нельзя считать исключенным то, что в качестве архетипических признаки этого рода сохраняются и при создании и восприятии непрерывных текстов.

Таким образом, доминирование текстов дискретного или недискретного типа может быть связано с определенным этапом развития культуры. Однако следует подчеркнуть, что обе эти тенденции могут быть представлены и как синхронно сосуществующие. Напряжение между ними (например, конфликт слова и рисунка) составляет один из наиболее постоянных механизмов культуры как целого. Господство одного из них возможно не как полное подав-

ление противоположного типа, а лишь в форме ориентированности культуры на определенные текстовые структуры как доминирующие.

3.2.2. *Текст и проблема «адресант — адресат».* В процессе культурной коммуникации особое значение приобретает проблема «грамматики говорящего» и «грамматики слушающего». Как отдельные тексты могут создаваться с ориентацией на «позицию говорящего» или «позицию слушающего», так подобная направленность может быть присуща и определенным культурам в целом. Примером культуры, ориентированной на слушателя, будет такая, в которой аксиологическая иерархия текстов располагается так, что понятия «наиболее ценный» и «самый понятный» совпадают. В этом случае специфика вторичных надъязыковых систем будет в наименьшей степени выражена — тексты будут стремиться к минимальной условности, имитировать «непостроенность», сознательно ориентируясь на тип «голового» сообщения на естественном языке. Летопись, проза (в особенности очерк), газетная хроника, документальный фильм, телевидение будут занимать высшие ценностные ступени. «Достоверное», «истинное», «простое» будут рассматриваться как высшие аксиологические характеристики.

Культура, ориентированная на говорящего, в качестве высшей ценности имеет сферу замкнутых, малодоступных или вообще непонятных текстов. Это культура эзотерического типа. Пророческие и жреческие тексты, глоссолалии, специфические виды поэзии занимают в ней высшее место. Ориентация культуры на «говорящего» или «слушающего» будет проявляться в том, что в первом случае аудитория моделирует себя по образцу создателя текстов (читатель стремится приблизиться к идеалу поэта), во втором — отправитель строит себя по образцу аудитории (поэт стремится приблизиться к идеалу читателя). Диахронное развитие культуры также можно рассматривать как движение внутри того же коммуникационного поля. Примером движения от установки на говорящего к установке на слушающего в индивидуальной эволюции писателя может быть творчество такого поэта, как Пастернак. В период создания первой редакции книг «Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь», «Темы и вариации» основным для поэта было монологическое высказывание, стремившееся к точности выражения собственного видения мира со всеми обусловленными им особенностями семантической (а иногда и синтаксической) структуры поэтического языка. В поздних произведениях доминирует диалогическая установка на собеседника — слушающего (на потенциального читателя, который должен понять все ему сообщаемое). Особенно наглядно контраст между двумя манерами выступает в тех случаях, когда писатель двумя способами пробует передать одно и то же впечатление (два варианта стихотворения «Венеция» и два прозаических описания того же первого впечатления от Венеции «в Охранной грамоте» и в автобиографии «Люди и положения»; два варианта стихотворения «Импровизация», 1915, и «Импровизация на рояле», 1946). О том, что подобное движение может быть истолковано в свете не только индивидуальных причин, но и как некоторая закономерность в развитии европейского авангарда, свидетельствует творческое движение Маяковского, Заболоцкого, поэтов чешского авангарда. Вообще говоря, путь от установки на говорящего к установке на слушающего не является единственно возможным; из современников Пастер-

нака обратное развитие характерно в особенности для Ахматовой («Поэма без героя» в сравнении с более ранними произведениями).

3.2.3. Следует выяснить, в какой степени выделение двух полярных типов литературных и художественных стилей типа оппозиций: ренессанс — барокко, классицизм — барокко, классицизм — романтизм, по отношению к славянским литературам разных периодов, отчетливее всего намеченное Юлианом Кржижановским, может быть соотнесено с типом культуры, обусловленным установкой либо на говорящего, либо на слушающего (к первому типу могли бы принадлежать, например, раннее средневековье, барокко, романтизм, литература авангарда — *Młoda Polska* — и т. п.). Внутри каждой из таких оппозиций в свою очередь возможны различия, проводимые по аналогичному признаку (с чем можно связать наличие таких промежуточных типов, как маньеризм). С поздней хронологией включения в славянские культуры стилей, ориентированных на слушающего, можно связать в ряде случаев наличие внутри этих стилей черт, более близких к стилям с установкой на говорящего (барокко внутри славянского позднего возрождения и т. п.). Общие черты, связывающие стили с установкой на говорящего, позволяют поставить вопрос о далеко идущих стилистических сходствах (например, в отдельных стихотворениях Норвида из цикла «*Vade tecum*» и Цветаевой) независимо от абсолютной хронологии.

3.2.4. Поскольку в канал коммуникации между отправителем и адресатом в культурах, обладающих средствами внешней фиксации сообщения, встроена память, различается потенциальный адресат («далекий мой потомок» в стихах Баратынского) и адресат актуальный. Совокупность актуальных адресатов связана с отправителем обратной связью. В частности, с помощью такой совокупности осуществляется коллективный отбор из всего множества текстов некоторых, соответствующих эстетическим нормам эпохи, поколения, социальной группы. Механизм такого отбора может моделироваться с помощью аппарата, близкого к тому, который разработан в кибернетической модели эволюции. Поскольку с теоретико-информационной точки зрения количество информации определяется для данного текста по отношению ко всему множеству текстов, в настоящее время можно более отчетливо описать реальную роль «малых писателей» в коллективном отборе, подготавливающем возникновение текста, несущего максимум информации. Индивидуальный отбор, производимый писателем (и отражаемый, например, в черновиках), может рассматриваться как продолжение коллективного отбора, иногда им направляемое, но часто от него отталкивающееся. С этой точки зрения полезным может оказаться и исследование факторов, препятствующих отбору.

С наличием памяти в канале коммуникации можно связать и отражение в структуре жанров коммуникационных особенностей, восходящих иногда к предшествующему периоду («память жанра», по М. М. Бахтину).

4. Определяя культуру как некоторый вторичный язык, мы вводим понятие «текст культуры», текст на данном вторичном языке. Поскольку тот или иной естественный язык входит в язык культуры, возникает вопрос о соотношении текста на естественном языке и словесного текста культуры. Здесь возможны следующие соотношения:

а) Текст на естественном языке не является текстом данной культуры. Таковы, например, для культур, ориентированных на письменность, все тексты, социальное функционирование которых подразумевает устную форму. Все высказывания, которым данная культура не приписывает ценности и значения (например, не хранит), с ее точки зрения текстами не являются¹.

б) Текст на данном вторичном языке одновременно является текстом на естественном языке. Так, стихотворение Пушкина — одновременно текст на русском языке.

в) Словесный текст культуры не является текстом на данном естественном языке. Он может при этом быть текстом на другом естественном языке (латинская молитва для славянина) или же образовываться путем незакономерной трансформации того или иного уровня естественного языка (ср. функционирование подобных текстов в детском творчестве)².

В поэтических текстах Хлебникова есть такие фрагменты, которые по своей фонологической структуре («бобэоби»), морфологическому или лексическому составу («лукает луком», «смеянтвует смехами» и другие неологизмы, основанные на воскрешении архаического приема *figura etymologica*, характерного для славянской поэзии начиная с древнейшего периода) и синтаксическим конструкциям («ты стоишь что делая») не принадлежат к правильно построенным текстам с точки зрения общего языка.

Но каждый такой фрагмент, благодаря вхождению его в текст, признаваемый в качестве отмеченного с точки зрения поэзии, тем самым становится и фактом истории языка русской поэзии. Аналогичные явления на более ранних этапах эволюции можно отметить по отношению к тем формам фольклора, например небывальщинам и нелепицам, где нарушение семантических норм, принятых в общем языке, становится основным принципом композиции.

4.0.1. Существенным является вопрос о построении типологии культур в связи с соотношением текста и функции. Под текстом понимается только такое сообщение, которое внутри данной культуры составлено по определенным порождающим правилам. В более общем виде это положение применимо к любой семиотической системе. Внутри другого языка или другой системы языков то же сообщение текстом может не являться. Здесь можно видеть общесемиотический аналог языкового понятия грамматической правильности, кардинально важного для современной теории формальных грамматик. Не всякое языковое сообщение является текстом с точки зрения культуры, и обратно — не всякий текст с точки зрения культуры представляет собой правильное сообщение на естественном языке.

4.1. Традиционная история культуры учитывает для каждого хронологического среза только «новые» тексты, тексты, созданные данной эпохой. В реальном же существовании культуры всегда наряду с новыми функционируют тексты, переданные данной культурной традицией или занесенные

¹ Следует отличать не-текст от «анти-текста» данной культуры: высказывание, которое не хранят, от высказывания, которое уничтожают.

² Редки, но возможны случаи, когда осознание того или иного сообщения как текста на данном языке определяется фактом принадлежности к тексту культуры.

извне. Это придает каждому синхронному состоянию культуры черты культурного полиглотизма. Поскольку на разных социальных уровнях скорость культурного развития может быть неодинаковой, синхронное состояние культуры может включать в себя ее диахронию и активное воспроизведение «старых» текстов. Сравним, например, живое бытование допетровской культуры у русских старообрядцев XVIII—XIX вв.

5. Место текста в текстовом пространстве определяется как отношение данного текста к совокупности потенциальных текстов.

5.0.1. Связь семиотического понятия текста с традиционными филологическими задачами особенно ярко видна на примере славяноведения как науки. Объектом славяноведческих изучений неизменно являлась некоторая сумма текстов. Но по мере движения научной мысли и лежащего в основе ее общего движения культуры одни и те же произведения могут то приобретать, то терять способность выступать в качестве текстов. Показательный пример в этом отношении — литература Древней Руси. Если объем источников здесь сравнительно стабилен, то список текстов существенно варьируется от одной научной школы к другой и от одного исследователя к другому, поскольку отражает сформулированное или имплицитное понятие текста, всегда коррелирующее с концепцией древнерусской культуры. Источники, не удовлетворяющие этому понятию, переводятся в разряд «не-текстов». Наглядный пример — колебания в отнесении тех или иных произведений к художественным текстам, в зависимости от различного наполнения понятия «художественная культура средневековья».

5.1. Широкое понимание науки о текстах согласуется с традиционными приемами славяноведения, которое и прежде обнимало и синхронно толкуемые славянские тексты (например, церковнославянские), и сравниваемые в диахроническом плане тексты различных периодов. Представляется важным подчеркнуть при этом, что широкий типологический подход снимает абсолютность противопоставления синхронии и диахронии. В этой связи стоит отметить особую функцию языков, претендующих на роль основного инструмента межъязыкового общения и связующего звена между разными эпохами хотя бы в определенных частях славянского ареала, и прежде всего роль церковнославянского языка и текстов, написанных на разных его изводах. Поэтому наряду с соотношением синхронии и диахронии можно выдвинуть и проблему панхронического функционирования языка (в данном конкретном случае церковнославянский язык играл прежде всего роль языка православного общения). Это тем более представляется существенным, что по отношению к абсолютной шкале времени разные славянские культурные традиции организованы по-разному (ср., с одной стороны, обилие пережитков праславянской древности в восточнославянской области в той сфере, которую можно назвать «низовой культурой», с другой стороны — вхождение некоторых ареалов, в частности западнославянских и части южнославянских, в другие культурные зоны), что обуславливает дискретность в структуре диахронии этих славянских культур в отличие от непрерывности других традиций.

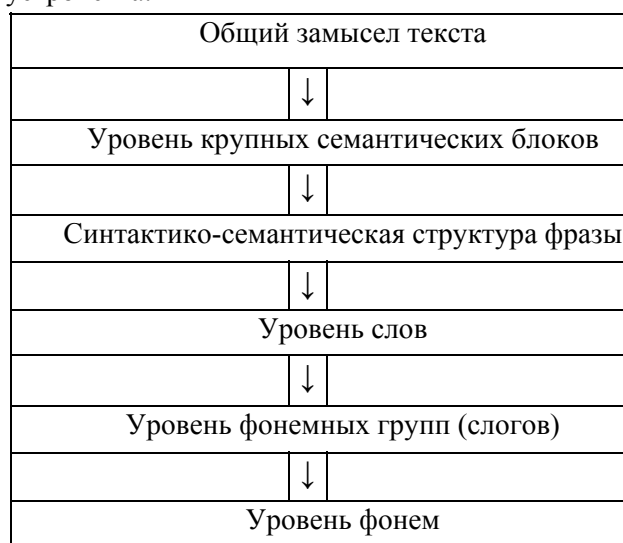
5.2. Для исторической реконструкции, применительно к славянским текстам, синхронное сравнение текстов, принадлежащих к разным славянским языковым традициям, в ряде случаев может дать больше, чем сопоставление

внутри одного эволюционного ряда; на этом пути возможно получение плодотворных результатов при решении традиционной для филологии задачи реконструкции не дошедших до исследователя текстов. Для минимальных текстов — комбинации морфем в словах или отдельных морфем — такой подход практически реализуется в сравнительно-историческом славянском языкознании. В настоящее время его можно расширить на всю область реконструкции славянских древностей — от метрики до жанровых характеристик фольклорных текстов, мифологии, ритуала, понимаемого как текст, музыки, одежды, орнамента, быта и пр. Обилие разнообразных воздействий других традиций по отношению к позднейшим периодам (например, восточных и позднее — западноевропейских форм одежды по отношению к истории костюмов восточнославянских народов) делает диахроническое развитие в большой степени прерывным (связанным с далеко идущими нарушениями традиций). Для цели восстановления исходных общеславянских форм анализ этого развития может быть важен главным образом в аспекте вычленения позднейших наслоений. Более эффективным способом решения той же задачи диахронического расслоения и проекции древнейшего пласта на общеславянский период может оказаться сопоставление синхронных срезов каждой из славянских традиций,

5.2.1. Реконструкцией текстов практически занимаются все филологи — от специалистов по славянским древностям и фольклору до исследователей литературы нового времени (реконструкция авторского замысла или художественного произведения, восстановление утраченных текстов и их частей, реконструкция читательского восприятия по отзывам современников, реконструкция устных источников и их места в системе письменной культуры; при изучении истории театра и актерской игры объектом исследования являются прежде всего реконструкции и т. д.). В известной мере всякое чтение поэтической рукописи есть реконструкция творческого процесса и последовательное снятие пластов заполнения, сравним подход к чтению рукописи как реконструкции в пушкиноведческой текстологии в 1920—1940 гг. Накопленный в разных областях славянской филологии эмпирический материал позволяет поставить вопрос о создании общей теории реконструкции, основанной на единой системе постулатов и формализованных процедурах. Существенным представляется при этом сознательный подход к проблеме уровней реконструкции, представление о том, что разные уровни реконструкции требуют различных процедур и приводят к специфическим в каждом случае результатам. Реконструкция может производиться на самом высшем уровне, чисто семантическом, который, в конечном счете, переводим на язык некоторых универсалий.

При постановке же ряда задач может совершаться однотипный выход за пределы реконструируемого материала в другие структуры той же национальной культуры. По мере перекодирования семантических сообщений на более низких уровнях решаются все более специфические задачи, вплоть до таких, которые непосредственно связывают реконструкцию текста с лингвистическими исследованиями. Наиболее ощутимые результаты реконструкции достигнуты на крайних уровнях, соответствующих семиотическим категориям означаемого и означающего, что, возможно, связано с тем, что именно эти уровни в наибольшей мере соответствуют текстовой реальности, в то время как промежуточные уровни в большей мере соотносены с принятой при описании метаязыковой системой.

5.2.2. Представление текста на естественном языке можно было бы описать, исходя из идеализированной схемы работы автомата, который преобразует текст, последовательно развертывая его от общего замысла к низшим уровням, причем каждому из уровней или некоторой комбинации разных уровней в принципе может соответствовать запись текста с помощью выводящего устройства:



Если графическое выводящее устройство соответствует уровню фонем, то это означает, что сообщение, передаваемое с помощью этого устройства, представляет собой последовательность фонем, то есть в передатчике (понимаемом согласно теоретико-информационной модели передачи сообщения) с каждой из фонем по кодовой таблице сопоставляется некоторый сигнал — буква; примером может быть буквенное письмо типа сербского. Если же выводящее устройство соответствует уровню общего замысла текста, то это означает, что сообщение, передаваемое с помощью этого устройства, представляет собой общую идею текста в еще не расчлененном виде, то есть в передатчике с этой идеей сопоставляется кодирующий ее символ (причем не исключено, что этот символ является единственным образующим весь код, или, тем самым, внесистемным знаком). В качестве примера можно привести такие общие символы, как, например, солярные знаки, изображения птиц и коней или комбинации всех этих трех символов в растительном оформлении, образующих единый текст; при этом по отношению к древнейшему периоду, совпадающему с праславянским, они представляли собой единый текст со строгим соотношением символов-элементов внутри него и с единой семантикой для всего текста и вполне определенной семантикой каждого элемента; в дальнейших же отражениях в отдельных славянских традициях (в орнаменте, например на прялках, на саях, возках; разных предметах утвари — ларцах, сундуках; в вышивках на одежде; в резных украшениях из дерева, в частности

на крышах жилищ; на ритуальных изделиях из теста — пирогах, караваях, на детских игрушках и т. д.) они выступают как части вторичного текста, построенного путем «перемешивания» первоначальных составных частей, утрачивающих свою синтаксическую функцию по мере забвения основной семантики текста. Для более раннего периода реконструкция текста, описывающего мировое дерево, светила над ним, птиц, животных, расположенных на нем и при нем, подтверждается наличием полностью совпадающих друг с другом словесных текстов разных жанров (заговоры, загадки, песни, сказки) во всех главных славянских традициях. Вместе с тем оказывается, что такая реконструкция текста соответствует, с одной стороны, общеиндоевропейской, произведенной без учета славянских данных на основе совпадения индо-иранских текстов с древнеисландскими, с другой стороны, типологически сходным текстам различных евразийских шаманских традиций.

5.2.3. Для подобных реконструкций даже при невозможности нахождения языковых элементов, воплощающих текст на низшем уровне, его семантическая реконструкция облегчается благодаря типологическому сходству культурных комплексов, пользующихся практически единым набором основных семантических противопоставлений (типа восстановленных для праславянского: «доля — недоля», «жизнь — смерть», «солнце — луна», «земля — море» и т. д.). В указанных случаях может быть выдвинута и гипотеза о сходных возможностях социальной интерпретации подобных систем; в связи с этим следует отметить возможность включения в соответствующие культурные комплексы (понимаемые расширенно для древнейших периодов при определенном типе социальной организации) и таких проявлений социальных структур, как форма поселений и жилищ, правила, предписания и запреты, касающиеся допустимых и в особенности обязательных типов браков и связанных с ними черт функционирования терминов родства. Поэтому данные, полученные при применении структурных методов к реконструкции славянских древностей, оказываются существенными не только для истории культуры в узком смысле, но и для исследования ранних этапов социальной организации славян (в том числе и для интерпретации археологических данных). Этим еще раз подтверждается реальное единство славяноведения как науки о славянских древностях, понимаемых как единое семиотическое целое, и о позднейшей трансформации и дифференциации соответствующих традиций.

6. С семиотической точки зрения культуру можно рассматривать как иерархию частных семиотических систем, как сумму текстов и соотнесенного с ними набора функций или как некоторое устройство, порождающее эти тексты. При рассмотрении некоторого коллектива как более сложно построенного индивида культура может быть осмыслена по аналогии с индивидуальным механизмом памяти как некоторое коллективное устройство по хранению и переработке информации. Семиотическая структура культуры и семиотическая структура памяти представляют собой функционально однотипные явления, расположенные на разных уровнях. Положение это не противоречит динамизму культуры: будучи в принципе фиксацией прошлого опыта, она может выступать и как программа, и как инструкция для создания новых текстов. Кроме того, возможно, при принципиальной ориентации культуры на будущий опыт, конструирование некоторой условной точки зрения, с которой будущее выступает

как прошлое. Например, создаются тексты, которые будут храниться потомками, люди, осмысляющие себя в качестве «деятели эпохи», стремятся совершать исторические поступки (деяния, которые в будущем станут памятью). Сравним стремление людей XVIII в. избирать героев античности в качестве программ *своего* поведения (образ Катона — своеобразный код, дешифрующий все жизненное поведение Радищева, включая самоубийство). Сущность культуры как памяти особенно наглядно проявляется на примере архаических текстов, в частности фольклорных.

6.0.1. Не только участники коммуникации создают тексты, но и тексты содержат в себе память об участниках коммуникации. Поэтому усвоение текстов иной культуры приводит к трансляции через века определенных структур личности и типов поведения. Текст может выступать в качестве свернутой программы целой культуры. Усвоение текстов из другой культуры приводит к явлению *поликультурности*, возможности, оставаясь в рамках одной культуры, избирать условное поведение в стиле другой. Явление это возникает лишь на определенных этапах общественного развития и в качестве внешнего знака имеет, в частности, возможность избирать тип одежды (ср. выбор между «венгерским», «польским» или «русским» платьем в русской культуре конца XVII — начала XVIII в.).

6.0.2. Для периода, начинающегося с праславянского и доходящего в отдельных славянских традициях до нового времени, коллективный механизм хранения информации («память») обеспечивает передачу от поколения к поколению фиксированных жестких схем текстов (метрических, транслингвистических и т. д.) и целых их фрагментов (*lci communi* по отношению к фольклорным текстам). Древнейшие знаковые системы этого типа, где литература сводится к воплощению передающихся по наследству мифологических сюжетов с помощью ритуальных формул, в плане социальной интерпретации могут быть синхронизированы с жестко детерминированными системами отношений, где все возможности исчерпаны правилами, соотнесенными с мифологическим прошлым и с циклическим ритуалом. Напротив, более развитые системы в коллективах, поведение которых регулируется памятью об их реальной истории, прямо соотносятся с типом литературы, где основным принципом становится поиск наименее статистически частых (и, следовательно, несущих наибольшее количество информации) приемов. Сходные рассуждения можно было бы предложить и по отношению к другим областям культуры, где самое понятие развития (то есть направленности во времени) неотделимо от накопления и переработки информации, постепенно используемой для внесения соответствующих корректив в программы поведения; этим объясняется регрессивная роль искусственной мифологизации прошлого, создающей миф вместо исторической реальности. В этом смысле типология отношений к общеславянскому прошлому может оказаться полезной для исследования наследия славянофилов и его роли. Можно учитывать возможности такой диахронической трансформации индоевропейской культуры, которая не всегда предполагает развитие в сторону усложнения организации (усложнение понимается при этом в чисто формальном плане как функция меры числа элементов, характеристик их порядка и связей между ними и мерности всей культуры). Современные исследования индоевропейских уста-

новлений в их отношении к праславянским позволяют поставить вопрос о возможности в некоторых случаях движения не в сторону увеличения количества информации, а в сторону увеличения количества энтропии в общеславянских текстах, по сравнению с общеиндоевропейскими (а иногда и в отдельных славянских по сравнению с общеславянскими). В частности, дуально-экзогамные структуры, видимо, коррелирующие с двоичной символической классификацией, восстанавливаемой для праславянского, представляют собой более архаический пласт, чем структуры, восстанавливаемые для общеиндоевропейского; но это может объясняться не большей архаичностью славянского мира, а некоторыми вторичными процессами, приведшими к упрощению структур. Во всех таких случаях при реконструкции возникает задача снятия шума, наложенного на текст при передаче по диахроническому каналу связи между поколениями. В этой связи с явлениями, обнаруживаемыми во вторичных моделирующих системах, можно сравнить явное уменьшение сложности (и увеличение простоты) организации текста на морфологическом уровне при переходе от индоевропейского к (позднему) праславянскому периоду действия закона открытых слогов (под простотой здесь понимается уменьшение числа элементов и правил их дистрибуции).

6.1. Для функционирования культуры и соответственно для обоснования необходимости применения при ее изучении комплексных методов, основополагающее значение имеет тот факт, что одна изолированная семиотическая система, сколь бы совершенно она организована ни была, не может составить культуры — для этого необходима в качестве минимального механизма пара соотнесенных семиотических систем. Текст на естественном языке и рисунок манифестируют наиболее обычную систему из двух языков, составляющую механизм культуры. Стремление к гетерогенности языков — характерная черта культуры.

6.1.1. В этой связи особую роль приобретает явление двуязычия, чрезвычайно важное для славянского мира и во многом определяющее специфику славянских культур. При всем разнообразии конкретных условий билингвизма в разных славянских областях, *иной* язык всегда выступал как иерархически высший, играя роль образца-эталона для формирования текстов. Ориентация на «чужой» язык имеет место и тогда, когда в культуре происходит движение к демократизации языковых средств. Так, пушкинские слова о том, что учиться языку надо у московских просвирен, подразумевают обращение к народному языку, как к языку иному. Эта закономерность проявляется тогда, когда аксиологически высшей становится социально низшая система. Специфические функции второго славянского языка (обычно церковнославянского) в подобной паре структурно равноценных языков делают материал славянских культур и языков особенно ценным не только для исследования проблем двуязычия, но и для выяснения ряда процессов, гипотетически связываемых с двуязычием и многоязычием (возникновение романа и роль двуязычия и многоязычия для этого жанра, приближение к разговорному языку как одна из социальных функций поэзии; ср. идею «обмирщения» языка русской поэзии в статьях Мандельштама).

6.1.2. На фоне бесспорных связей, установленных через посредство языковых средств воплощения текстов, к кругу текстов, изучаемых науками

славяноведческого комплекса, могут быть отнесены тексты, написанные на заведомо неславянских языках, но функционально значимые в своей противопоставленности соответствующим славянским (латинский язык научных сочинений Яна Гуса в отличие от старочешского, французский язык статей Тютчева). В этой связи особый интерес может представлять анализ латинских и итальянских текстов в сопоставлении со славянскими текстами времени ренессансного двуязычия в славянском мире (ср. характерные латинско-польские и итальянско-хорватские макаронические стихотворные тексты более позднего барочного времени), анализ французских текстов в сопоставлении с их русскими эквивалентами в русской литературе первой половины XIX в. (одно и то же стихотворение Баратынского на французском и русском языках, французские записи Пушкина в сравнении с — отчасти параллельными им — русскими его сочинениями и т. д.), француско-русское двуязычие, изображаемое и используемое как художественный прием в русском романе XIX в.

6.1.3. Как система систем, базирующаяся, в конечном счете, на естественном языке (это и имеется в виду в термине «вторичные моделирующие системы», которые противопоставляются «первичной системе», то есть естественному языку), культура может рассматриваться как иерархия попарно соотнесенных семиотических систем, корреляция между которыми в значительной степени реализуется через соотнесение с системой естественного языка. Связь эта особенно наглядно выступает при реконструкции праславянских древностей в силу большего синкретизма архаических культур (ср. связь определенных ритмических, мелодических типов с метрическими, в свою очередь обусловленными правилами синтаксической акцентологии; прямое отражение обрядовых функций в языковых обозначениях таких элементов ритуальных текстов, как названия обрядовой еды).

6.1.4. Положение о недостаточности только естественного языка для построения культуры можно связать с тем, что и сам естественный язык не представляет собой строго логической реализации одного структурного принципа.

6.1.5. Степень осознания единства всей системы систем внутри данной культуры различна, что само по себе может рассматриваться в качестве одного из критериев типологической оценки данной культуры. Эта степень очень высока в богословских построениях средневековья и в тех позднейших культурных движениях, где, как у гуситов, можно видеть возврат к той же архаической концепции единства культуры, наполняемой новым содержанием. Однако, с точки зрения современного исследователя, культура, представители которой мыслят ее как единую, оказывается устроенной более сложным образом: внутри средневековой культуры выделяется пласт открытых М. М. Бахтиным «неофициальных карнавальных явлений» (на славянской почве продолжающихся в таких текстах, как старочешская мистерия «Unguentarius»); в гуситской литературе обнаруживается значимое противопоставление латинских научных текстов и обращенных к другому адресату (массовому) произведений публицистической литературы. Для некоторых периодов, характеризующихся художественной установкой на отправителя сообщения, в то же время специфичен максимально широкий набор денотатов и концептов внутри сообщений, исходящих от одного автора (Комениус, Бошкович, Ломоносов), что может служить дополнительным доводом, говорящим в пользу единства культуры (включая-

шей в этих случаях и естественные науки, и ряд наук о человеке и т. д.). Последнее имеет исключительное значение для строгого обоснования самого предмета славяноведения как науки о синхронном и диахронном функционировании культур, связанных благодаря их соотнесению с одним славянским языком или же с двумя славянскими языками, в качестве одного из которых в ряде культур выступал церковнославянский. Знание общности языковых традиций, используемых в каждой из данных культур, служит (не только в теории, но и в практическом поведении носителей соответствующих традиций) предпосылкой для осознания их различий. Эти последние для славянского мира связываются не столько с чисто языковыми (морфонологическими) правилами перекодирования, которые при их относительной простоте могли бы и не затруднить взаимопонимания, сколько с культурно-историческими (для ранних периодов прежде всего конфессиональными) различиями. Тем самым делается очевидной необходимость такого изучения славянских культур, которое, постоянно имея в виду связующую роль языковой общности, выходило бы за рамки собственно лингвистического и учитывало бы все внеязыковые факторы, сказавшиеся, в частности, и на языковой дифференциации. Таким образом, анализ славянских культур и языков может оказаться удобной моделью для исследования взаимоотношений между естественными языками и вторичными (надязыковыми) моделирующими семиотическими системами.

Под «вторичными моделирующими системами» имеются в виду такие семиотические системы, с помощью которых строятся модели мира или его фрагментов. Эти системы являются вторичными по отношению к первичному естественному языку, над которым они надстраиваются — непосредственно (надязыковая система художественной литературы) или в качестве параллельных ему форм (музыка или живопись).

6.2. В системе культуuroобразующих семиотических оппозиций особую роль играет противопоставление дискретных и недискретных семиотических моделей (дискретных и недискретных текстов), частным проявлением которого может выступать антитеза иконических и словесных знаков. Это придает традиционной проблеме сопоставления изобразительных и словесных искусств новый смысл: можно говорить об их взаимной необходимости для образования механизма культуры и о необходимости им быть разными по принципу семиозиса, то есть эквивалентными, с одной стороны, и не до конца взаимопереводимыми — с другой. Поскольку разные национальные традиции имеют различную логику, скорость эволюции, восприимчивость к инонациональным влияниям в пределах дискретных и недискретных текстообразующих систем, напряжение между ними создает возможность большого разнообразия комбинаций, существенного, например, для построения исторической типологии славянских культур. Особый интерес может представить выявление одних и тех же закономерностей построения текста (например, характерного для барокко) на материале преимущественно непрерывных (живописных) и преимущественно дискретных (словесных) текстов. В этом плане важна проблема экранизации как эксперимента по переводу дискретного словесного текста в непрерывный, лишь сопровождаемый фрагментами дискретного (например, «Березняк» Ивашкевича и соответствующий ему телефильм Вайды, где роль словесного

текста сведена к минимуму ввиду значимости музыки для звуковой стороны картины).

7. Одной из существенных проблем изучения семиотики и типологии культур является постановка вопроса об эквивалентности структур, текстов, функций. Внутри одной культуры выдвигается вперед проблема эквивалентности текстов. На ней строится возможность перевода внутри одной традиции. При этом, поскольку эквивалентность не есть тождество, перевод из одной системы текста в другую всегда включает некоторый элемент непереводаемости. При семиотическом подходе соотносимы и отождествляемы по принципам организации конкретные тексты, а не системы, сохраняющие автономность при сколь угодно далеко идущей тождественности порождаемых ими текстов. Поэтому задача реконструкции текстов на разных подъязыках порой оказывается более достижимой, чем реконструкция самих этих подъязыков. Последнюю задачу часто приходится решать, опираясь на типологические сопоставления с другими культурными ареалами. Применительно к традиционным задачам славяноведения компаративистические проблемы могут быть при этом истолкованы как трансляции текстов по разным каналам.

7.0.1. При этом существенно различать три случая: трансляцию некоторого инославянского текста по каналу, выход которого осуществляется на другом славянском языке (простейший пример — перевод с одного славянского языка на другой, польско-украинско-русские связи XVI—XVII вв.); трансляцию некоторого текста, созданного в другой традиции, по двум (или более) таким каналам (простейший пример — разные изводы церковнославянских переводов Евангелия, переводы одного и того же текста западной литературы на разные славянские языки); наконец, трансляцию текста по каналам, из которых только один на выходе представлен реализацией его на славянском языке (случай, когда литературные или иные культурные контакты в пределах славянского ареала ограничены только одной национальной или языковой традицией), как, например, ряд явлений, связанных с турецко-болгарским лексическим контактом; к последнему типу явлений относятся, видимо, связи между миннезангом и формами старочешских любовных лирических текстов. Относительно меньшая значимость третьего случая по сравнению с двумя первыми говорит в пользу мнения, согласно которому история славянских литератур должна строиться прежде всего как сравнительная. На фоне наличия какого-либо явления в других славянских традициях его отсутствие или борьба с ним (например, байронизм в словацкой литературе) оказывается особенно значимым. Трансляция на относительно высоких уровнях (в частности, на уровне образной и стилистической организации текста) характерна для памятников славянской письменности позднего средневековья. Этим объясняется, с одной стороны, сложность их организации (обусловленная длительностью эволюции и коллективного отбора текстов не в славянском мире, а внутри византийской традиции), с другой стороны, относительно малая их значимость (если говорить о высших уровнях, а не об уровне собственно языковой лексики) для праславянских реконструкций. Отражение при трансляции на славянской почве традиции, объясняемой длительным предварительным отбором текстов, представляется важным и для истории литературы Далмации XVI в., и для ряда славянских литератур последних веков. Особый случай представлен такой трансляцией,

при которой принципиально изменяется характер верхних уровней текста, но сохраняется ряд существенных признаков низших, в частности иконических, уровней, как это произошло при отождествлении (на низших уровнях, для определенной аудитории наиболее значимых) восточнославянских языческих богов с православными святыми (ср. такие пары, как Волос — Власий, Мокошь — Параскева Пятница, отражение древнего близнечного культа в образах Флора и Лавра). Проблема славянских — неславянских контактов и связанных с ними трансляций требует весьма расширительного понимания всей рассматриваемой культуры с включением в нее «подъязыковых систем» — обихода, быта и технологии (в том числе ремесел); подъязыковыми называются такие семиотические системы, каждый из элементов которых является денотатом слова (или словосочетания) естественного языка. Неславянские влияния, часто более заметные в этих областях (и непосредственно с ними связанных сферах языковой терминологии), лишь на следующих этапах могут обнаружиться во вторичных надъязыковых системах, здесь наглядно обнаруживающих свое принципиальное отличие от «подъязыковых», которые не строятся на основе знаков и текстов естественного языка и не могут быть в них транспонированы. В отличие от этой закономерности, характерной для поздних периодов контакта с западными культурными зонами, более ранние контакты с Византией сказывались прежде всего в сфере вторичных моделирующих систем.

7.1. От транспозиции текстов внутри одной культурной традиции отличается типологически сходный с ней перевод текстов, относящихся к различным традициям. Для славянского культурного мира по собственно языковым причинам (имеется в виду сохранившееся сходство на разных уровнях и роль церковнославянской стихии) перевод часто совпадает с реконструкцией. Это относится не только к очевидным словарным и фонологическим соответствиям, но и, например, к таким явлениям, как предвосхищение реконструкции праславянских метрических схем в ритмической системе «Песен западных славян» Пушкина, интуитивно сопоставившего те же две традиции — восточнославянскую и сербско-хорватскую, — на которых основываются и современные реконструкции. Сравним также опыты Ю. Тувима по моделированию фонетической структуры русской речи в пределах польского стиха при сознательном отказе от ориентации на лексические соответствия. В свете изложенной концепции уместно указать на историческую заслугу Крижанича, в более близкое к нам время — на аналогичный подход, характерный для Бодуэна де Куртенэ, по мнению которого соответствия между славянскими языками представляют собой фонетический перевод.

8. Взгляд, согласно которому культурное функционирование не совершается в пределах одной какой-либо семиотической системы (и тем более — уровня системы), подразумевает, что для описания жизни текста в системе культур или внутренней работы составляющих его структур недостаточно описания имманентной организации отдельных уровней. Выдвигается вперед задача изучения связей между структурами различных уровней. Подобные взаимосвязи могут проявляться как в появлении промежуточных уровней, так и в структурном

изоморфизме, иногда наблюдаемом на различных уровнях. Благодаря явлению изоморфизма мы можем переходить от одного уровня к другому. Подход, который суммируется в предлагаемых тезисах, характеризуется преимущественным вниманием к перекодировкам при переходе от одного уровня к другому, в отличие от имманентных описаний уровней на более ранних стадиях формализованных описаний. С этой точки зрения «Анаграммы» Ф. де Соссюра оказываются более современными, чем чисто имманентные опыты ранних стадий формального литературоведения.

8.1. Переход от одного уровня к другому может происходить с помощью правил замены (*rewriting rules*), при которых элемент, представленный на высшем уровне одним символом, на низшем уровне развертывается в целый текст (при обратной последовательности перехода понимаемый соответственно как отдельный знак, включаемый в более широкий контекст). Здесь, как и в других подобных случаях, выявленных в современной лингвистике, порядок правил, описывающих операции синхронного синтеза текста, может совпадать с порядком диахронического развития (ср. совпадение порядка правил синхронного синтеза словоформы из составляющих ее морфем с диахроническим явлением опрощения, описанным на материале истории славянского имени существительного). При этом как в синхронном, так и в диахроническом описании предпочтение отдается контекстуально связанным правилам, где для каждого символа x указывается контекст $A—B$, в котором осуществляется его замена текстом T :

$$x \longrightarrow T(A—B)$$

8.2. В последние годы интерес специалистов по структурной поэтике сосредоточен на изучении межуровневых отношений, поэтому, например, звукописью занимаются не безотносительно к смыслу, а по отношению к нему. В процессе поуровневого перекодирования переплетаются результаты разных этапов доведения частей синтезируемого текста до знака, реально воплощаемого в звуковом или оптическом сигнале. Проблематичной остается возможность экспериментального разделения разных этапов в процессе синтеза художественного текста, так как в нем поверхностная структура, определяемая формальными ограничениями, может влиять на глубинную образную структуру. Это следует, в частности, из выявленного в свете поэтики соотношения $\beta \ll \gamma$, по которому при увеличении коэффициента β , показывающего меру ограничений, наложенных на поэтическую форму, необходимо увеличение числа γ , определяющего гибкость поэтического языка, то есть, в частности, числа синонимических перифраз, достигаемых за счет переносных и образных словоупотреблений, необычных словосочетаний и т. д. Поэтому выявление меры формальных ограничений в работах по сравнительной славянской поэтике, установление таких теоретико-информационных параметров отдельных славянских языков, как гибкость (γ) и энтропия (H), и уточнение задач и возможностей перевода с одного славянского языка на другой оказываются разными сторонами одной проблемы, которая может быть исследована только на основании предварительных изысканий в каждой из этих областей.

9. В соединении различных уровней и подсистем в единое семиотическое целое «культура» работают два взаимно противоположных механизма:

а) Тенденция к разнообразию — увеличению разно организованных семиотических языков, «полиглотизм» культуры.

б) Тенденция к единообразию — стремление осмыслить самое себя или другие культуры как единые, жестко организованные языки.

Первая тенденция проявляется в постоянном создании новых языков культуры и неравномерности ее внутренней организации. Разным областям культуры присуща различная мера внутренней организации. Создавая внутри себя очаги предельной организации, культура нуждается и в относительно аморфных, лишь структуроподобных образованиях. В этом смысле характерно систематическое выделение внутри исторически данных структур культуры областей, которые должны стать как бы моделью организации культуры как таковой. Особенно интересно изучение различных искусственно создаваемых знаковых систем, стремящихся к предельной упорядоченности (таковы, например, культурная функция чинов, мундиров и знаков различия в «регулярном» государстве Петра I и его преемников — сама идея «регулярности», входя в единое культурное целое эпохи, составляет дополнительную величину к пестрой неупорядоченности реальной жизни тех лет). Большой интерес представляет, с этой точки зрения, изучение метатекстов: инструкций, «регламентов» и наставлений, представляющих систематизированный миф, создаваемый культурой о себе. Показательна при этом роль, которую играют на разных этапах культуры языковые грамматики как образцы для упорядочивающих, «регулирующих» текстов разного рода.

9.0.1. Роль искусственных языков и математической логики в развитии таких областей знания, как структурная и математическая лингвистика или семиотика, может быть описана как один из примеров создания «очагов упорядоченности». Одновременно сами эти науки в общем контексте культуры XX в. в целом играют аналогичную роль.

9.0.2. Существенным механизмом, придающим единство различным уровням и подсистемам культуры, является ее модель самой себя, возникающий на определенном этапе миф культуры о себе. Он выражается в создании автохарактеристик (например, метатекстов типа «Поэтического искусства» Буало, что особенно характерно для эпохи классицизма, ср. нормативные трактаты русского классицизма), которые активно регулируют строительство культур как целого.

9.0.3. Другим механизмом унификации является ориентированность культуры. Определенная частная семиотическая система получает значение доминирующей и ее структурные принципы проникают в другие структуры и в культуру в целом. Так, можно говорить о культурах, ориентированных на письменность (текст) или на устную речь, на слово и на рисунок. Может существовать культура, ориентированная на культуру или на внекультурную сферу. Ориентированность культуры на математику в эпоху рационализма или (в определенной мере) в начале второй половины XX в. может быть сопоставлена с ориентированностью культуры на поэзию в годы романтизма или символизма.

В частности, ориентированность на кино связана с такими чертами культуры XX в., как господство монтажного принципа (уже начиная с кубистических построений в живописи и в поэзии, хронологически предшествовавших победе монтажного приема в немом кино; ср. также позднейшие опыты типа «киноглаза» в прозе, сознательно построенные по образцу неигровых монтажных фильмов; характерен и параллелизм монтирования разновременных отрезков в кино, современном театре и в прозе, например у Булгакова), обыгры-

вание и противопоставление разных точек зрения (с чем связано и увеличение удельного веса сказа, несобственно-прямой речи и внутреннего монолога в прозе; с художественной практикой согласуется и далеко зашедший, а у ряда исследователей ставший осознанным, параллелизм в осмыслении значимости точки зрения для теории прозы, теории языка живописного произведения и теории кино), преимущественное внимание к детали, подаваемой крупным планом (метонимическое направление в художественной прозе: с этой же стилистической доминантой связано и значение детали как ключа к сюжетному построению в таких жанрах массовой литературы, как детектив).

9.1. Научное исследование не только инструмент изучения культуры, но и само входит в ее предмет. Научные тексты, являясь метатекстами культуры, одновременно могут рассматриваться и в качестве ее текстов. Поэтому любая значительная научная идея может рассматриваться и как попытка познания культуры, и как факт ее жизни, через который сказываются ее порождающие механизмы. С этой точки зрения можно было бы поставить вопрос о современных структурно-семиотических изучениях как явлении славянской культуры (роль чешской, словацкой, русской и других традиций).

1973

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

¹ Статья написана совместно с Б. А. Успенским.

расположенный на иерархически высшей ступени, первопредмет, 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 *метатекст*, 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 определено полилингвистично — ссылка на метаязык важна именно как ссылка на *иной* язык (все равно, язык абстрактных конструкторов 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 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 сослаться 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 мета-описания).

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 немифологической 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 именем¹.

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 (поместность) или houndness (гончесть), а общее значение слова Fido таким путем описано быть не может. Перефразируя слова Бертрانا 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 Writings. The Hague; Paris, 1971. Vol. 2. P. 131).

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»)¹. Сравним, с другой стороны, аналогичное соответствие фраз: *Иван — геркулес* и *Иван Геркулес*; «Геркулес» в одном случае выступает как нарицательное, а в другом — как собственное имя, соотношенное 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». 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 соотношение 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-видимому, 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 конкретный².

¹ В этой связи, между прочим, представляет определенный интерес история евангельского выражения «есе 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, то есть произошла его мифологизация.

² Связь 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.

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 творения¹; переименования как перевоплощения или перерождения; овладения языком (например, птиц или животных); узнавания истинного названия или сокрытия его². 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 имена³.

Можно сказать, что *общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится 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 сущности⁴. Отсюда мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как *асемиотического*.

Итак, миф и имя непосредственно связаны по своей природе. В известном смысле они взаимоопределяемы, одно сводится к другому: миф — персонален (номинационен), имя — мифологично⁵.

¹ Ср.: *Иванов В. В.* Древнеиндийский миф об установлении имен и его параллель в греческой традиции // *Индия в древности*. М., 1964; *Тронский И. М.* Из истории античного языкознания // *Советское языкознание*. Л., 1936. Вып. 2. С. 24—26.

² 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. в наст. изд.: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры. — *Ред.*

³ 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 (Ч. 1); Л., 1930. Т. 9. С. 1—166 (Ч. 2).

⁴ Ср. в этой связи древнегреческое представление о правильности имен по природе (см.: *Тронский И. М.* Ук. соч. С. 25).

⁵ 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 Один (назвавшись Бельверком) отправился добывать мед поэзии, читаем: «Бельверк достает бурав по имени Рати». В примечании издатели констатируют: «Эго имя и значит „бурав"» (Младшая Эдда / Подгот. О. А. Смирницкой и М. И. Стеблин-Каменского. Л., 1970. С. 59; ср. аналогичные указания на с. 72 и 79. 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 собственны х имен мечам: меч Роланда — Дюрандаль, меч Зигфрида — Бальмунг.

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*)¹, формы ключа 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, сравним 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 собственных имен («киса», «бьяка»; «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*'а в другой может протекать вне времени, заменяясь некоторыми устойчивыми былинными формулами, или же произвольно сжиматься или растягиваться по отношению к течению времени в *locus*'ах, 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 ха-

¹ Имеются в виду специальные лексические формы, которые употребляют взрослые при разговоре с детьми.

рактрная 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 самой мифе речь может идти при этом о масштабах космических¹.

¹ Чрезвычайно ярко представление о зависимости человека от locus'a выражено в одной из раннесредневековых армянских легенд, дошедших до нас в тексте «Истории Армении» Павстоса Бузанда. 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 возмущившись и возгордившись, переменял 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 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] испытывал его, и каждый раз, когда Аршак ступал на армянскую землю, становился надменным и грозил, а когда ступал на местную (персидскую. — Ю. Л. Б. У.) землю, то выражал раскаяние» (см.: История Армении Павстоса Бузанда. 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).

Говоря об отграниченном, считаемом характере мифологического мира, мы можем сослаться на то обстоятельство, что наличие нескольких разных денотатов у имени собственного в принципе 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 собственные¹, отождествление познания с процессом номинации, специфическое переживание пространства и времени (ср. в рассказе Чехова «Гриша»: «До сих пор Гриша знал только *четырёхугольный мир*, где в одном углу стоит его кровать, а в другом — нянькин сундук, в третьем — стул, а в четвертом — горит лампадка»²) и ряд других совпадающих с наиболее характерными чертами мифологического сознания признаков позволяет говорить о детском сознании как о типично мифологическом³. По-видимому, в мире ребенка на определенной стадии развития нет принципиальной разницы между собственными и нарицательными именами, то есть 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] пытается

¹ Отсюда, между прочим, звательная форма может выступать в «детских словах» (nursery words) как мифологически исходная, ср., например, «божа» или «бозя» (то есть «Бог»), явно образованное от звательной формы «боже» (пример сообщен С. М. Толстой). Совершенно аналогично «киса» может восприниматься как производное от «кис-кис» и т. п.

² Курсив в цитируемых текстах здесь и далее наш. — Ю. Л., Б. У.

³ 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.).

монополизировать местоимение 1-го лица: „Не смей называть себя „я“. Только я это я, а ты только ты"»¹.

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 имя².

Не менее показательным, 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 сконструированный текст, в котором название предметов осуществлялось бы при помощи собственных имен, а описание действий — средствами смонтированных кинокадров³.

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 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», то есть 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

¹ *Якобсон Р. О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол... 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 (Брихадараньяка, 1. 4.1): «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 коммент. А. Я. Сыркина. М., 1964. С. 73). Следует отметить, что слово «Атман» может употребляться в Упанишадах как местоимение «я», «себя» (см. коммент. А. Я. Сыркина: Там же. С. 168; а также: *Радхакришнан С.* Индийская философия. М., 1956. Т. 1. С. 124 и след.).

² См.: *Зеленин Д. К.* Табу слов у народов Восточной Европы и Северной Азии... Ч. 2. С. 88—89, 91—93, 108—109, 140.

³ Аналогичный тип повествования можно наблюдать и в ритуальных танцах.

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 стадияльное (которое практически обычно становится оценочным) объяснение сущности мифологизма, при втором — интерпретация его как типологически универсального явления. Оба подхода — взаимно дополнительные. 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)¹. Можно сказать, что мифологическое мышление сосуществует в этом случае с логическим, или дескриптивным. С другой стороны, элементы мифологического мышления в некоторых случаях могут

¹ См.: *Worsley P.* Groote Eyland totemism and «Le totémisme 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.* Избранные психологические исследования. 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, то есть 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 *jingungwangba* (крупные животные, живущие на суше), *wugadjidja* (те, кто летают, включая птиц), *augwalja* (рыбы и другие морские животные) и т. д.; вместе с тем те или иные виды объединяются по экологически 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 «прото-научные» (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».

быть обнаружены в повседневном речевом поведении современного цивилизованного общества¹.

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 такого рода² 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.

¹ Ср. наблюдения Выготского об элементах «комплексного мышления», наблюдаемого по преимуществу у детей, в повседневной речи взрослого человека (*Выготский Л. С. Избранные психологические исследования*. 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).

² Здесь не имеется в виду то специальное значение, которое приписывается этому термину в классификации Ч. Пирса.

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 текста¹. Между тем в случае, когда символический текст соотносится с мифом как жанром, то есть некоторой нерасчлененной мифологической ситуацией, мифологическая модель мира, претерпевающая 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 (то есть сознанию, порождающему «deskриптивные», а не «мифологические» описания).

Пример символизма, не соотношенного 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, то есть немифологически организованы, то прямо противоположную ситуацию можно наблюдать в текстах барокко, где, напротив, абстрактные конструкторы 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).

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 самую 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

¹ Конечно, в смысле «sign-design», а не «sign-event» (ср.: Carnap R. Introduction to Semantics. Cambridge (Mass.), 1946. § 3).

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 немифологическое 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 показательным 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 языка¹. 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» (Отк. 21, 1) и одновременно как акт полной смены всех имен собственных.

¹ 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, то есть об определенной экспансии мифологического сознания.

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*

А. Кантемир

Петр I выступает в роли единоличного создателя этого нового мира:

Он Бог, он Бог твой был, Россия!

М. 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 пригласите; исповести бо воистину подобает, деревянную он обрете Россию, а сотвори златую» (Ф. 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 быту¹ и связанное с этим полное переименование мира

¹ 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 зеркало, или Показание к житейскому обхождению, собранное от разных авторов повелением Е. И. В. Государя Петра Великого. СПб., 1767. С. 29). Ср. также замечания Третьяковского в «Разговоре об орфографии» об особой социальной функции иностранного акцента в русском обществе середины XVIII в. «Чужестранный человек» говорит здесь «Российскому»: «Ежели найдутся известныя 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 Третьяковского. СПб., 1849. Т. 3. С. 164). 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).

как такового¹. Одновременно происходит чудовищное расширение сферы собственных имен, поскольку большинство социально активных нарицательных имен фактически функционально переходит в класс собственных².

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 М. Пьянову, как Пугачев был

¹ 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» (*Bumme 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 смещен 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).

² 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.

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 Пугачева¹.

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 II². 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 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:

$$H = h_1 + h_2,$$

где h_1 — разнообразие, дающее возможность передавать весь объем различной семантической информации, а h_2 — разнообразие, выражающее гибкость языка, возможность передать некоторое равноценное содержание несколькими способами, то есть собственно лингвистическая энтропия. А. Н. Колмогоров отмечал, что именно h_2 , то есть языковая синонимия в широком смысле, является источником поэтической информации. При $h_2 = 0$ поэзия невозможна³.

¹ См.: *Чистов К. В.* Русские народные социально-утопические легенды. М., 1967. С. 149 и др.

² См.: *Бабенчиков М.* Портрет Пугачева в Историческом музее // Лит. наследство. М., 1933. Т. 9/10.

³ 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.

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. Таким образом, наименования, обозначающие различные ипостаси изменяющейся вещи, не могут заменять друг друга, не являются синонимами, а без синонимов поэзия невозможна¹.

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, представляющие естественную основу для развития мифогенных моделей, с одной стороны, и метаязыковых, с другой².

¹ 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.).

² Замечательно, что аналогичное, по существу, понимание поэзии можно найти в текстах, непосредственно отражающих мифологическое сознание. См. определение 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 названию 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.*)» (*Альтман М. С.* Пережитки родового строя... С. 60).

2.1. Нашему сознанию, воспитанному в той научной традиции, которая сложилась в Европе от Аристотеля к Декарту, кажется естественным полагать, что вне двухступенчатого 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 собственным¹. 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, общество и человеческое тело рассматривались как изоморфные миры (изоморфизм мог простирается 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 вре-

¹ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 73—74; ср.: Кацнельсон С. Д. Историко-грамматические исследования. М.; Л., 1949. С. 80—81, 91—94.

мени. 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.

1973

Динамическая модель семиотической системы

Покажи мне камень, который строители отбросили!

Он — краеугольный камень.

*Из рукописей Наг-Хаммади*¹

1. Обобщение опыта развития принципов семиотической теории за все время, протекшее после того, как исходные предпосылки ее были сформулированы Фердинандом де Соссюром, приводит к парадоксальному выводу: пересмотр основных принципов решительным образом подтверждал их стабильность, в то время как стремление к стабилизации семиотической методологии фатально приводило к пересмотру самых основных принципов. Работы Р. О. Якобсона, и в частности его доклад, подводящий итоги IX Конгресса лингвистов, блистательно показали, как современная лингвистическая теория остается собой, даже переходя в свою собственную противоположность. Более того, именно в этом сочетании гомеостатичности и динамизма Р. О. Якобсон справедливо увидел доказательство органичности и жизнеспособности теории, способной коренным образом пересматривать как

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

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»¹.

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 женеvской 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»².

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 категорий³.

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 моделей⁴.

1.2. Можно предположить, что статичность, которая продолжает ощущаться в целом ряде семиотических описаний, не является результатом не-

¹ Якобсон Р. О. Итоги девятого конгресса лингвистов // Новое в лингвистике. М., 1965. Вып. 4. С. 579.

² Jakobson R. Prinzipien der historischen Phonologie // TCLP. 1931. Vol. 4. S. 264—265.

³ Jakobson R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves // TCLP. 1929. Vol. 2. P. 15.

⁴ 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).

достаточных усилий того или иного ученого, а проистекает из некоторых коренных особенностей методики описания. Без тщательного анализа того, почему самый факт описания превращает динамический объект в статическую модель, и внесения соответствующих корректив в методику научного анализа стремление к динамическим моделям может остаться в области благих пожеланий.

2. *Системное — 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 реальность¹. 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»².

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

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

¹ Анализ понятия «структура» см.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 60—66.

² *Соссюр Ф. де.* Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 104.

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 динамики семиотических структур является постоянное втягивание внесистемных элементов в орбиту системности и одновременное вытеснение системного в область внесистемности. Отказ от описания внесистемного, вытеснение его за пределы предметов науки отсекает динамический резерв и представляет нам данную систему в облике, принципиально исключающем игру между эволюцией и гомеостазисом. Тот камень, который строители сложившейся и стабилизовавшейся системы отбрасывают как, с их точки зрения, излишний или необязательный, оказывается для следующей за нею системы краеугольным.

Любое сколь-либо устойчивое и осязаемое различие во внесистемном материале может на следующем этапе динамического процесса сделаться структурным. Если вернуться к приведенному нами примеру с произвольным украшением орденов, то следует напомнить, что с 1797 г. произвольное украшение орденских знаков драгоценными камнями было отменено и бриллиантовые украшения стали для орденов узаконенным признаком высшей степени награды. При этом очевидно, что украшения бриллиантами были не потому введены, что требовалось некоторое выражение для высшей степени награды, а, наоборот, вводилось в систему и получало содержательный смысл разделение, сложившееся вне пределов системы. Постепенное накопление вне системы существующего вариативного материала в сфере плана выражения явилось толчком для создания содержательной и системной дифференциации.

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

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

2.3.1. Поскольку описание, как мы отмечали, влечет за собой повышение меры организованности, самописание той или иной семиотической системы, создание грамматики самой себя является мощным средством самоорганизации системы. В такой момент исторического существования данного языка и — шире — данной культуры вообще в недрах семиотической системы выделяется некоторый подязык (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 самописание, 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 I единственно существующей оказывалась доведенная в своей жестокости 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» (то есть внесистемности) оказывается, таким образом, одновременно и признаком внесистемного материала (с внутренней точки зрения системы), и негативным показателем структурных признаков самой системы. Так, Грибоедов, подводя политические итоги декабризма в набросках трагедии «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.)»¹. Говоря о капеллане Андрее, авторе известного средневекового трактата о куртуазной любви «De amog», академик В. Ф. Шишмарев заметил: «В отношении крестьянок куртуазный автор предлагает своему другу, которому адресована книга, не стесняться образом действия, прибегая даже к насилию»². Такая рекомендация объясняется очень просто: по мнению капеллана Андрея, крестьянству доступна лишь «amog naturalis» и в пределах куртуазной любви — «fin amors» — его «будто не существует». Следовательно, действия в отношении людей этого типа также считаются несуществующими.

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

2.3.3. Внесистемное может быть иносистемным, то есть принадлежать другой системе. В сфере культуры мы постоянно сталкиваемся с тенденцией считать чужой язык не-языком или — в менее полярных случаях — воспринимать свой язык как правильный, а чужой как неправильный и разницу между ними объяснять степенью правильности, то есть мерой упорядоченности. Пример восприятия говорения на чужом языке как на испорченном («неправильном») своем приводит Л. Толстой в «Войне и мире»: «Вот так по-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...»³ Примеры восприятия чужого языка как не-языка — немоты — многочисленны. Сравним: «Юрга же людие есть языкъ нъмъ»⁴, а также этимологию слова «немец». Одновременно возможно и обращенное восприятие своей системы как «неправильной»:

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

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

Сравним также приравнивание своего языка к немоте: Юрий Крижанич, жалуясь на неразвитость славянского языка, писал в «Политике»: «Вследствие вышеуказанной красоты, и величия, и богатства иных языков и вследствие

¹ Грибоедов А. С. Соч. М., 1956, С. 340.

² Шишмарев В. Ф. К истории любовных теорий романского средневековья // Избр. статьи: Фр. лит. М.; Л., 1965. С. 217; см.: Lazar M. Amog courtois et fin' amors dans la littérature du XII^e siècle. Paris, 1964. P. 268—278.

³ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 4. С. 217.

⁴ Полн. собр. русских летописей. М., 1962. Т. 1. Стб. 235.

недостатков нашей речи мы, славяне, рядом с иными народами — словно немой на пиру»¹.

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

С этой позиции обнаруживается невозможность пользования в качестве исследовательского метаязыка аппаратом самоописания, разработанным, например, культурами классицизма или романтизма. С точки зрения самой культуры классицизма, самоописания типа «Поэтического искусства» Буало или «Наставления хотящим быть писателями» Сумарокова являются текстами метауровня, выполняющими по отношению к эмпирической культуре своей эпохи роль: 1) повышения меры ее организации, с одной стороны, и 2) отсекающего пластов текстов, переводимых в разряд внесистемных, с другой. С точки 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 двойные последствия. С одной стороны, открываются забытые предшественники, культурные деятели, и историки более раннего периода обвиняются в слепоте. Предшествующие данной системе факты, описанные в ее терминах, естественно, могут привести только к ней и лишь в ней обрести единство и определенность. Так возникают понятия типа «предромантизм», когда в культурных фактах эпохи, предшествующей романтизму, выделяется лишь то, что ведет к романтизму и увенчивается единством только в его структуре. Характерной чертой такого подхода будет то, что историческое движение предстанет не как смена структурных состояний, а в виде перехода от аморфного, но заключающего в себе «элементы структуры» состояния к структурности.

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

¹ Крижанич Ю. Политика. М., 1965. С. 467. В оригинале: «Budto czlowek njem na piru» (с. 114).

ратуры». Так, в начале своего творческого пути в стихотворении «Поэзия» Карамзин, полностью игнорируя историю предшествующей ему русской литературы, предсказал скорое *появление* русской поэзии. В 1801 г. на заседании «Дружеского литературного общества» Андрей Тургенев, теперь уже имея в виду Карамзина, заявит об отсутствии литературы в России. Затем с этим же тезисом, вкладывая в него каждый раз новое содержание, будут выступать Кюхельбекер, Полевой, Надеждин, Пушкин, Белинский.

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

3. *Однозначное — амбивалентное.* Отношение бинарности представляет собой один из основных организующих механизмов любой структуры. Вместе с тем неоднократно приходится сталкиваться с наличием между структурными полюсами бинарной оппозиции некоторой широкой полосы структурной нейтрализации. Скапливающиеся здесь структурные элементы находятся в отношении к окружающему их конструктивному контексту не в однозначных, а в амбивалентных отношениях. 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 предпочтение 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, то есть он предстает именно как текст, а не в качестве иллюзии реальности.

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

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг —

следует примечание того же Козьмы Пруткова: «Вариант: На моем фрак», то очевидно, что вводится некоторый (в данном случае пародийный) фило-

логический «уровень публикатора», имитирующий некоторую надтекстовую точку зрения, с которой варианты выступают как равноценные.

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

...Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок...
(гл. 4, строфа LI)

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

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

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

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

Следует обратить внимание еще на один аспект: реальному тексту неизбежно присуща некоторая неправильность. Речь идет не о неправильности, порожденной замыслом или установкой говорящего, а о простых его ошибках. Так, например, хотя Пушкин сделал внутреннюю противоречивость текста структурным принципом «Евгения Онегина»¹, 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...
¹ Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...
(гл. 1, строфа LX)

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

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

Так стих:

Все тихо — на Кавказ ночная тень легла —

благодаря технической погрешности в графике трансформировался в: Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.

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

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

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

¹ Бонди С. Новые страницы Пушкина. М., 1931. С. 19.

² Там же. С. 23.

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

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

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

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

4. *Ядро — периферия.* Пространство структуры организовано неравномерно. Оно всегда включает в себя некоторые ядерные образования и структурную периферию. Особенно очевидно это в сложных и сверхсложных языках, гетерогенных по своей природе и неизбежно включающих относительно самостоятельные — структурно и функционально — подсистемы. Соотношение структурного ядра и периферии усложняется тем, что каждая достаточно сложная и исторически протяженная структура (язык) функционирует как *описанная*. Это могут быть описания с позиции внешнего наблюдателя или самоописания. В любом случае, можно сказать, что язык становится социальной реальностью с момента его описания. Однако описание неизбежно есть деформация (именно поэтому всякое описание — не просто фиксация, а культурно творческий акт, ступень в развитии языка). Не освещая всех аспектов такой деформации, отметим, что она неизбежно влечет за собой отрицание периферии, перевод ее в ранг несуществования. Одновременно очевидно, что однозначность/амбивалентность распределяются в семиотическом пространстве неравномерно: степень жесткости организации ослабляется от центра к периферии, что 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 накопления структурных форм, которые на следующем историческом этапе окажутся доминирующими и переместятся в центр системы. Постоянная мена ядра и периферии образует один из механизмов структурной динамики.

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

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

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

В более сложных коммуникативных ситуациях «я» заинтересован в том, чтобы контрагент был именно «другим», поскольку неполнота информации может полезно восполняться лишь стереоскопичностью точек зрения сообщения. В этом случае полезным свойством оказывается не лёгкость, 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, определённые потери и одновременно обогащение «меня» текстами, несущими чужую точку зрения. В результате «я» получаю возможность стать для себя также «другим».

5.1.1. Коммуникация между неидентичными отправителем и получателем информации означает, что «личности» участников коммуникативного акта могут быть истолкованы как наборы неадекватных, но обладающих определёнными 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 индивидуальнее). Сфера пересечения 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 примитивизации 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 неопределенности и статикой самоописаний и вовлекаемых в язык описаний его с внешней позиции составляет один из механизмов семиотической эволюции.

6. *Необходимое — излишнее.* Вопрос структурного описания тесно связан с отделением необходимого, работающего, того, без чего система в синхронном ее состоянии не могла бы существовать, от элементов и связей, которые с позиций 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. *Динамическая модель и поэтический язык.* Перечисленные выше антиномии характеризуют динамическое состояние семиотической системы, те имманентно-семиотические механизмы, которые позволяют ей, изменяясь в изменяющемся социальном контексте, сохранять гомеостатичность, то есть оставаться собой. Однако нетрудно заметить, что те же антиномии присущи и *поэтическому языку*. Такое совпадение представляется не случайным. Языки, ориентированные на примарную коммуникативную функцию, могут работать в стабилизированном состоянии. Для того чтобы они могли выполнять свою общественную роль, им нет необходимости иметь специальные «механизмы изменения». Иное дело языки, ориентированные на более сложные типы

коммуникации. Здесь отсутствие механизма постоянного структурного обновления лишает язык той деавтоматизированной связи между передающим и понимающим, которая является важнейшим средством концентрации в *одном* сообщении все возрастающего числа *чужих* точек зрения. Чем интенсивнее язык ориентирован на сообщение о другом и других говорящих и на специфическую трансформацию ими уже имеющихся у «меня» сообщений (то есть на объемное восприятие мира), тем быстрее должно протекать его структурное обновление. Язык искусства является предельной реализацией этой тенденции.

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

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

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

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

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

Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума

В докладе рассматриваются итоги современных исследований по семиотической культурологии и их значение для проблемы искусственного интеллекта. Рассмотрение семиотической структуры культуры как механизма коллективного разума и анализ «памяти культуры», а также механизмов выработки новой информации позволяет установить параллелизм между культурой и индивидуальным интеллектом, с одной стороны, и искусственными думающими устройствами — с другой.

1. Рассмотрение культуры как единого семиотического механизма позволяет увидеть в ней объект интеллектуального типа. Культура как целое обладает особым аппаратом коллективной памяти и механизмами выработки принципиально новых сообщений на принципиально новых языках, то есть создания *новых идей*. Совокупность этих качеств позволяет рассматривать культуру как *коллективный интеллект*.

1.1. Соотношение коллективного интеллекта и индивидуального составляет проблему не только не изученную, но в полном объеме еще и не поставленную. Здесь можно отметить, что коллективный интеллект вторичен по отношению к индивидуальному (не исторически, а структурно) и подразумевает его существование. Глубокие материальные различия в их организации одновременно с очевидным функциональным изоморфизмом делают исключительно плодотворной задачу сопоставления, поскольку в ходе ее разработки понятие интеллектуальной деятельности сможет быть отделено от конкретно данных нам ее реализаций и обобщено до функциональной модели.

1.2. Исключительную важность последнее обстоятельство приобретает в свете проблемы искусственного интеллекта. Возможность сопоставить с искомым искусственным интеллектом не один-единственный естественный объект — интеллект отдельной личности, — а уже два материально разнородных, но функционально однородных объекта, позволяет внести ясность в вопрос: что составляет сущность интеллектуальной деятельности, а что следует отнести за счет известных нам ее форм и, следовательно, что же должно быть присуще устройству, которое будет определено как думающее.

1.2.1. Следует подчеркнуть, что коллективный интеллект как образец для искусственного обладает рядом преимуществ по сравнению с индивидуальным. Представляя устройство, созданное историей человечества, он в гораздо большей мере эксплицирован, механизмы его выявлены в языках культуры и закреплены многочисленными текстами, в отличие от скрытых языков человеческого мозга. В ходе предшествующего изучения культур накоплен огромный материал, который при соответственной интерпретации может раскрыть исключительно интересные интеллектуально-мнемонические механизмы.

1.2.2. Может показаться, что определенные периоды и явления в истории человеческой культуры, имея явно патологический характер, противоречат определению культуры как интеллекта. В связи с этим можно было бы указать, что способность «сойти с ума» является хорошим рабочим признаком интеллекта. Мыслящее устройство в этом отношении можно определить как такое, которое в качестве альтернативы разумному поведению имеет потенциальную возможность безумного поведения и само реализует постоянный выбор между этими стратегиями. Устройство, которое в принципе не может «сойти с ума», не может быть признано интеллектуальным. В этом отношении патологические моменты в функционировании культур, порождающие в самом широком контексте тему безумия как факта культуры («история — автобиография сумасшедшего»)¹, не опровергают, а парадоксальным образом подтверждают определение культуры как механизма коллективного разума.

2. *Сущность интеллектуального акта в свете семиотической культурологии.*

2.1. Общепринятого удовлетворительного определения интеллектуального поведения не существует. Не может быть принято отождествление понятий «разумное» и «человекоподобное» (как известно, Тьюринг склонен был определить интеллектуальные реакции как такие, которые человек после длительного общения не может отличить от человеческих²), хотя бы потому, что в этом случае мы рискуем возвести недостатки некоторой конкретной формы разума в ранг его неотъемлемых качеств. В ряде работ проявляется тенденция вообще отказаться от определения разума, видя в нем соединение разнородных способностей и навыков, из которых ни один изолированно не специфичен разуму. Отказ от попыток «найти что-то одно, без чего интеллекта не существует», в этих случаях воспринимается как шаг вперед³. С этим также трудно согласиться не только потому, что, моделируя искусственный интеллект, мы оказываемся в этом случае в положении сказочного героя, которому было приказано: «Пойди не знаешь куда, принеси не знаешь что», но и поскольку нет никакой уверенности, что искусственные модели отдельных интеллектоподобных операций в конечном счете все же сложатся в единый Разум.

Если же рискнуть обратиться к тривиальным и общепонятным определениям разума, то они, в конечном счете, сведутся к способности осуществлять в изменившихся кардинальным образом условиях (то есть в условиях, для которых в сознании данного субъекта нет дешифрующего стереотипа и которые не могут быть путем достаточно простых операций возведены к такому стереотипу как его вариант) поведение, которое было бы одновременно новым и целесообразным. Если, переводя эти требования на язык семиотики, представить себе новую ситуацию как подлежащий дешифровке текст на языке, который дешифровщику неизвестен, то задачу можно было бы сформулировать как способность создавать новые языки. Целесообразное же и

¹ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 4. С. 264.

² Turing A. M. Computing Machinery and Intelligence // Mind, 59. 1950. P. 433—460.

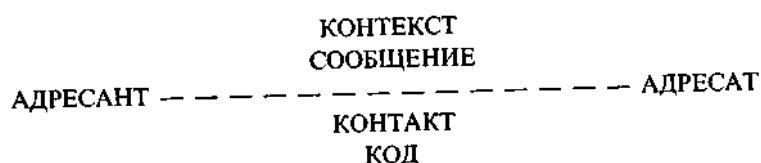
³ Арбиб М. Метафорический мозг. М., 1976. С. 137.

одновременно новое поведение будет интерпретироваться как создание новых и правильных текстов.

2.2. В связи с этим вопрос о природе новых текстов (сообщений) приобретает особое значение. Под новым текстом мы будем понимать такое сообщение, которое не совпадает с исходным и не может быть из него автоматически выведено. Следовательно, все правильные (то есть осуществленные в соответствии с определенными заранее заданными правилами) трансформации исходного текста не создают нового сообщения, поскольку исходный текст и любая его правильная трансформация, по сути дела, могут рассматриваться как одно и то же сообщение. Таким образом, возникает противоречие между понятиями «новый» и «правильный» текст. Однако новый текст (например, некоторое поведение) должен быть правильным в том смысле, чтобы эффективно коррелировать с изменившимися условиями. В этом случае на основе его смогут быть сформулированы новые правила, в перспективе которых он будет выглядеть как вполне закономерный, что можно было бы интерпретировать как создание таких текстов, которые, будучи неправильными в пределах некоторого данного языка, оказывались бы правильными и полезными в рамках некоторого нового, еще имеющего возникнуть, языка.

Из сказанного можно сделать вывод, что любое устройство, претендующее на качество интеллектуальности, должно обладать таким механизмом генерации текстов, который в определенном звене не давал бы однозначной предопределенности в развертывании, то есть, будучи подвергнут последовательно трансформации в некотором и потом обратном направлениях, не давал бы восстановления исходного сообщения.

2.3. Широкий круг наук о человеке — от этнологии Марселя Мосса и Клода Леви-Строса до теории информации, лингвистики, семиотики — исходит из того, что в основе общения людей лежит акт коммуникации, который рассматривается как обмен эквивалентными сущностями: эквивалентными товарами в процессе торговли, эквивалентными женщинами в процессе брачных контактов между коллективами, эквивалентными знаками в структуре семиотических общений. Все эти разнообразные виды коммуникации обобщаются в известной схеме Р. О. Якобсона:¹



Сущность процесса коммуникации представляется, таким образом, в том, что некоторое сообщение в результате закодирования-декодирования передается от посылающего к получателю. При этом самая основа акта в том, что второй получает то самое сообщение (или полностью ему по некоторым

¹ *Jakobson R.* Linguistics and Poetics, Style in Language / Ed. by T. A. Sebeok. Mass., 1964. P. 353.

принятым правилам эквивалентное), которое передал первый. Нарушение адекватности выступает как дефект в функционировании коммуникационной цепи. Идеализованная схема связи, условно освобожденная от всех видов шума и обнажающая самую суть коммуникативного акта, обеспечивает получение именно того сообщения, которое было отправлено.

Нетрудно заметить, что функциональная установка такой схемы коммуникации, объясняя механизм циркуляции уже имеющихся сообщений в том или ином коллективе, не только не объясняет, но и прямо исключает возможность возникновения новых сообщений внутри цепи «адресант—адресат». Следовательно, все научные построения, анализирующие циркуляцию сообщений внутри какой-либо одной коммуникативной цепи, обогащая наши представления относительно форм передачи, накопления и хранения информации, ничего не прибавляют к нашим знаниям о возникновении *нового* сообщения, то есть о самом ядре интеллектуального акта.

2.4. Семиотика культуры, с самого момента осознания себя в качестве самостоятельной научной отрасли, встала перед необходимостью объяснить функциональную необходимость полиглотической структуры культуры. Применение семиотических методов к материалу культуры вначале осуществлялось как реализация завета Соссюра создать «науку, изучающую жизнь знаков внутри жизни общества». «Мы назвали бы ее семиологией», — заключал Соссюр¹. На этом этапе основные усилия были направлены на приложение лингво-семиотических методов описания к разнообразным «языкам» культуры. Результатом было установление единства различных систем социальной коммуникации как семиотических объектов (сравним определение, предложенное И. И. Ревзиным на II Летней школе по изучению вторичных моделирующих систем в Кяэрику в 1966 г.: «Семиотика есть наука, изучающая объекты, описываемые с помощью аппарата лингвистики»). Таким образом, основное внимание было направлено на то, чтобы вскрыть единство этих систем, а различные языки культуры на метауровне представляли как некий единый Язык. На этом этапе изучение культуры было сферой, из которой черпались интересные примеры, а не самостоятельной областью науки.

Самоопределение семиотики культуры связано с постановкой вопроса о функциональной взаимообусловленности существования различных семиотических систем, природы их структурной асимметрии, их взаимной неперебиваемости. С того момента, как стало ясно, что отдельные семиотические системы складываются в структурное целое благодаря взаимной неоднородности, начал вырисовываться специальный объект исследования, не адекватный семиотике изолированной коммуникативной системы. В «Предложениях по программе IV Летней школы по вторичным моделирующим системам», вынесенных на обсуждение оргкомитетом школы, указывалось: «Отдельные знаковые системы, хотя и представляют имманентно организованные структуры, функционируют лишь в единстве, опираясь друг на друга. Ни одна из знаковых систем не обладает механизмом, который обеспечивал бы ей изолированное функционирование. Из этого вытекает, что наряду с подходом,

¹ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 40.

который позволяет построить серию относительно автономных наук семиотического цикла, допустим и другой, с точки зрения которого все они рассматривают частные аспекты *семиотики культуры*, науки о функциональной соотнесенности различных знаковых систем»¹.

В этом смысле семиотика культуры мыслима как теоретическая дисциплина, которая изучает механизм единства и взаимной необходимости различных семиотических систем. Ее могут, например, интересовать такие вопросы, как объяснение культурных универсалий типа оппозиции «системы с иконическим знаком — системы с условными знаками», вопросы минимального внутреннего разнообразия семиотического механизма культуры, внутренней непереводимости языков и механизмов, преодоления этой непереводимости. Все эти и многие другие проблемы могут рассматриваться на материале некоторой абстрактной модели изолированной культуры. Однако возможен и другой подход: выявление внутренних механизмов данной культуры путем сопоставления ее с широким контекстом других человеческих культур. Такой подход связан с построением типологических моделей, что также непосредственно относится к семиотике культуры.

2.5. Одной из особенностей существования культуры как целого является то, что внутренние связи, обеспечивающие ее единство, реализуются с помощью семиотических коммуникаций — языков. В этом смысле культура представляет собой полиглотический механизм. Этим культура как некоторая сверхбиологическая индивидуальность отличается от любых биологических индивидуальностей, внутренние связи которых реализуются с помощью биологических, а не семиотических коммуникаций. Однако семиотическая (знаковая) коммуникация есть связь между двумя (или несколькими) полностью автономными единицами. Если досемиотические коммуникации связывают в единое целое части, из которых ни одна не способна к полностью автономному существованию, то знаковые системы соединяют воедино вполне самостоятельные, структурно автономные образования, которые могут существовать в отдельности и, лишь входя в более сложную целостность, обретают вторичные свойства частей, не теряя своей автономии на более низком уровне. Может показаться, что семиотическая связь представляет, с точки зрения целого, менее эффективную систему: в отличие от доязыковых импульсов биохимического и биофизического характера, знаки языка могут быть восприняты и не восприняты, быть ложными или истинными, быть поняты адекватно или неадекватно. Типично языковые ситуации, когда передающий дезинформирует воспринимающего или воспринимающий искаженно дешифрует сообщение, неизвестны доязыковым коммуникациям. В связи с этим язык является инструментом, пользование которым порождает многочисленные трудности. И тем не менее появление семиотических коммуникаций ознаменовало собой гигантский шаг в сторону устойчивости и выживаемости человечества как целого. Для того, чтобы понять это, придется обратить внимание на особенность, являющуюся непреложным законом для сверхсложных систем кибернетического типа: устойчивость целого возрастает с воз-

¹ Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 3.

растанием внутреннего разнообразия системы. Разнообразие же связано с тем, что элементы системы одновременно специализируются как ее части и приобретают возрастающую автономию как самостоятельные структурные образования. Но на этом процесс не останавливается. Автономные «для себя» элементы системы с позиции целого выступают как одинаковые и полностью взаимозаменяемые. Однако здесь включается в работу новый механизм: естественный «разброс» вариантов в природе приводит к тому, что структурно одинаковые элементы реализуются в виде вариантов. Однако эта вариативность не становится структурным фактом и, с позиций структуры как таковой, не существует.

На следующем этапе картина усложняется: связь между элементами осуществляется с помощью знаковой коммуникации, а это стимулирует их самостоятельность, что, в свою очередь, приводит к тому, что индивидуальные различия превращаются в структурные, а сами элементы — в индивиды (личности).

Процесс этот может быть пояснен с помощью такого примера. Простейшая форма биологического размножения — деление одноклеточных организмов. В этом случае каждая отдельная клетка полностью независима и не нуждается в другой. Следующий этап — разделение биологического вида на два половых класса, причем для продолжения рода необходимо и достаточно любого одного элемента из первого и любого одного элемента из второго класса. Появление зоосемиотических систем заставляет рассматривать индивидуальные различия между особями как значимые и вносит элемент избирательности в брачные отношения высших животных. Культура возникает как система дополнительных запретов, накладываемых на физически возможные действия. Сочетание сложных систем брачных запретов и структурно значимых их нарушений превращает адресата и адресанта брачной коммуникации в личности. Данное Природой «мужчина и женщина» сменяется данным Культурой «только этот и только эта». При этом именно вхождение отдельных человеческих единиц в сложные образования Культуры делает их одновременно и частями целого, и неповторимыми индивидуальностями, разница между которыми является носителем определенных социальных значений.

Приведенный пример иллюстрирует положение о том, что по мере усложнения системы происходит нарастание автономности ее частей, а в сверхсложных системах этот процесс приводит к замене понятия «структурный узел» понятием «личность». Однако закономерен вопрос: как влияет этот процесс на эффективность системы?

Если рассмотреть систему как целое, обладающее гомеостазисом и определенными интеллектуальными возможностями, то станет очевидно, что одну из основных трудностей ее составит необходимость деятельности в условиях недостаточной информированности. Поиски эффективного поведения при неполной информации приводят к стремлению восполнить неполноту разнообразием. Имея лишь небольшую часть из необходимой ей для эффективной деятельности информации, система жизненно заинтересована в том, чтобы эта информация была качественно разнородной и восполняла неполноту стереоскопичностью.

С этим связано свойство культуры, которое можно охарактеризовать как принципиальный полиглотизм. Ни одна культура не может удовлетвориться одним языком. Минимальную систему образует набор из двух параллельных языков, — например, словесного и изобразительного. В дальнейшем динамика любой культуры включает в себя умножение набора семиотических коммуникаций. Поскольку образ внешнего мира, переведенный на тексты того или иного языка, подвергается моделирующему воздействию последнего, система, как единый организм, получает в свое распоряжение для каждого внешнего объекта целый набор моделей, чем восполняет неполноту своей информации о нем. Чем резче выражена специфика того или иного языка (результатом этого будет возрастающая трудность перевода его текстов на другие языки), тем своеобразнее будет его способ моделирования и, следовательно, тем полезнее он будет для системы в целом.

2.6. Стереоскопичность культуры достигается не только полиглотизмом. По мере усложнения структуры личности адресанта и адресата, по мере индивидуализации того набора кодов, которые составляют содержание сознания личности, утверждение, что отправитель и получатель сообщения пользуются одним и тем же языком, становится все менее справедливым. Отправитель зашифровывает сообщение с помощью некоторого набора кодов, из которых лишь часть наличествует в дешифрующем сознании адресата. Поэтому всякое понимание при пользовании сколь-либо развитой семиотической системой частично и приблизительно. Однако важно подчеркнуть, что определенная степень непонимания не может быть истолкована только как «шум» — вредное последствие конструктивного несовершенства системы, отсутствующее в ее идеальной схеме. Рост непонимания или неадекватного понимания может свидетельствовать о технических неполадках в системе коммуникаций, но он не может быть показателем усложнения этой системы, способности ее выполнять более сложные и важные культурные функции. Если выстроить в ряд, по степени возрастания сложности, системы общественных коммуникаций от языка уличных сигналов до языка поэзии, то станет очевидно, что рост неоднозначности декодировки не может быть отнесен только к техническим погрешностям данного типа коммуникации.

Таким образом, акт коммуникации (в любом достаточно сложном и, следовательно, культурно ценном случае) следует рассматривать не как простое перемещение некоторого сообщения, остающегося адекватным самому себе, из сознания адресанта в сознание адресата, а как *перевод* некоторого текста с языка моего «я» на язык твоего «ты». Самая возможность такого перевода обусловлена тем, что коды обоих участников коммуникации хотя и не тождественны, но образуют пересекающиеся множества. Но поскольку в данном акте перевода всегда определенная часть сообщения окажется отсеченной, а «я» подвергается трансформации в ходе перевода на язык «ты», потерянным окажется именно своеобразие адресанта, то есть то, что с точки зрения целого составляет наибольшую ценность сообщения.

Положение было бы безысходным, если бы в воспринятой части сообщения не содержались указания на то, каким образом адресат должен трансформировать свою личность, чтобы постигнуть утраченную часть сообщения. Таким образом, неадекватность агентов коммуникации превращает сам этот

факт из пассивной передачи в конфликтную игру, в ходе которой каждая сторона стремится перестроить семиотический мир противоположной по своему образцу и одновременно заинтересована в сохранении своеобразия своего контрагента.

Стремление к увеличению семиотического разнообразия внутри организма культуры приводит к тому, что каждый обладающий значением узел структурной организации ее начинает проявлять тенденцию к превращению в своеобразную «культурную личность» — замкнутый имманентный мир с собственной внутренней структурно-семиотической организацией, собственной памятью, индивидуальным поведением, интеллектуальными способностями и механизмом саморазвития. В результате культура как целостный организм представляет собой сочетание таких построенных по образцу отдельных личностей структурно-семиотических образований и системы связей (коммуникаций) между ними.

Связанный с самой сущностью механизма культуры рост многообразных замкнутых образований чрезвычайно способствует объемности циркулирующей внутри данной культуры информации и, следовательно, эффективности ее ориентированности в мире. Однако он же чреват угрозой своеобразной «шизофрени культуры», распада на многочисленные взаимно антагонистические «культурные личности»; ситуация культурного полиглолизма может перерасти в обстановку «вавилонской башни» семиозиса данной культуры.

2.7. Для того чтобы угроза не превратилась в реальность, в составе культуры имеются противонаправленные механизмы.

Уже система коммуникативных связей между структурными узлами культуры и постоянная потребность взаимного перевода создают основы организации другого типа: единой структуры, «снимающей» разнообразие частей во имя упорядоченности целого. Наиболее полную реализацию эта тенденция находит в разветвленной системе метаязыковых и метатекстовых образований, без которых невозможно существование никакой культуры.

В момент достижения данной культурой определенной структурной зрелости, что совпадает с тем, что автономия отдельных частных механизмов культуры достигает некоторой критической точки, возникает потребность самоописания, создания данной культурой своей собственной модели.

Самоописание требует возникновения метаязыка данной культуры. На его основе возникает метауровень, на котором культура строит свой идеальный автопортрет. Самоописание культуры представляет собой закономерный этап в ее развитии, смысл которого, в частности, заключается в том, что самый факт описания деформирует объект описания в сторону большей его организованности. Язык, получающий грамматику, переводится тем самым на более высокую степень структурной организованности по отношению к дограмматической его стадии. Подобно тому как появление грамматического описания не только факт в истории изучения языка, но и факт в истории самого языка, появление метаописаний культуры свидетельствует не только о прогрессе научной мысли, но и о достижении самой культурой определенной стадии (еще точнее будет видеть и в том и в другом различные аспекты единого процесса). Появление образа культуры на метауровне означает вто-

ричное структурирование самой этой культуры. Она получает более жесткую организацию, определенные стороны ее объявляются неструктурными, то есть «несуществующими». Происходит массовое вычеркивание «неправильных» текстов из памяти культуры. Оставшиеся тексты канонизируются и подчиняются строгой иерархической структуре.

Процесс этот влечет за собой определенное обеднение культуры (оно становится особенно ощутимо, когда вычеркнутые из канона тексты уничтожаются физически; в этом случае модель культуры теряет динамизм, поскольку внесистемные тексты составляют, как правило, резерв для построения систем завтрашнего дня, игра между системным и внесистемным составляет основу механизма развития культуры). Однако в случаях, когда тексты, объявленные апокрифическими, лишь перемещаются на периферию культуры, становятся «как бы несуществующими», обеднение это имеет относительный характер: на следующем этапе развития культуры, в свете новых метамоделей, апокрифическое может быть заново открываемо и переходить в каноническое.

Метамеханизм культуры восстанавливает единство между стремящимися к автономии частями и становится языком, на котором осуществляется внутреннее общение внутри культуры. Он способствует перестройке отдельных структурных узлов в сторону их унификации. С его помощью возникает изоморфизм целого культуры и ее частей.

Одновременно возникающее на этой основе вторичное упорядочение культуры создает импульсы к новому углублению самобытности отдельных частных структур, что, в свою очередь, приводит к новому усилению метаструктур. Конфликт между противоположными тенденциями в механизме культуры проявляется и в другом. Разные подсистемы культуры обладают различной скоростью завершения динамических периодов. Достаточно сопоставить такие устойчивые системы, как языки, и такие подвижные, как мода, чтобы это стало очевидно. Отличается и время прохождения отдельными искусстваами типологически сходных циклов. В результате любой синхронный срез культуры дает нам в разных участках различные моменты типологической диахронии. В любой момент в культуре сосуществуют различные эпохи. На метауровне это разнообразие снимается. Более того, метамеханизм создает не только определенный канон синхронного состояния культуры, но и свою версию диахронического процесса. Он активно отбирает тексты не только из настоящего, но и из прошедших состояний культуры и утверждает свою — упрощенную — модель исторического движения культуры как нормативную. Ошибочно было бы видеть в этом только негативную сторону: благодаря такому упрощению культура получает общий язык для коммуникативных связей с прошедшими историческими эпохами.

2.8. Таким образом, внутренний механизм культуры предполагает определенную спецификацию как отдельных языков, так и возникающих замкнутых узлов — «личностей», что вызывает ситуацию непереводаемости между текстами, на этих языках возникающими, или моделями мира, организующими эти личностные миры. Поскольку между элементами тех и других нет и не может быть взаимодозначных соответствий, точный перевод здесь в принципе невозможен. Возникает ситуация типа той, которая существует при

художественном переводе: требование перевода при заведомой его невозможности заставляет устанавливать окказиональные соответствия или соответствия, имеющие метафорический характер. Элементу в переводимом тексте в переводе может соответствовать некоторое множество элементов, и наоборот. Установление соответствия всегда подразумевает *выбор*, сопряжено с трудностями и имеет характер находки, озарения. Именно такой перевод непереводимого и является *механизмом создания новой мысли*. В основе его лежит не однозначное преобразование, а некоторая приблизительная модель, уподобление, метафора.

2.8.1. В этом случае мы наблюдаем поразительный изоморфизм между культурой — механизмом коллективного сознания и индивидуальным сознанием. Мы имеем в виду факт принципиальной асимметрии человеческого мозга — семиотическую спецификацию в работе левого и правого полушарий¹. В. В. Иванов, связавший эту особенность структуры мозга с асимметрией человеческой культуры, в ряде докладов, прочтенных на заседаниях семиотических семинаров Тартуского государственного университета и ВИНТИ (Москва) в 1975 г., отмечал, что появление таких фундаментальных свойств человеческого сознания, как язык, основные общечеловеческие семиотические модели и пр., видимо, датируется тем же периодом, что и специализация полушарий мозга.

Никакое «монологическое» (то есть моноглотическое) устройство не может выработать принципиально нового сообщения (мысли), то есть не является думающим. Мыслящее устройство должно иметь в принципе (в минимальной схеме) диалогическую (двуязычную) структуру. Такой вывод, в частности, придает новый смысл предвосхищающим мыслям М. М. Бахтина о структуре диалогических текстов.

Сказанное объединяет общностью проблематики исследования индивидуального и коллективного сознания и предлагает новый подход к проблеме искусственного интеллекта.

Исследования таких, казалось бы, сугубо гуманитарных сфер, как структура художественного текста, механизм художественного перевода, природа метафорического сознания, с одной стороны, и различных форм семиотического моделирования мира: пространственных, мифологических и прочих моделей — с другой, изучение самой природы семиотического полиглотизма и асимметрии семиотических моделей, создаваемых человечеством на протяжении его истории, приобретают в свете сказанного совершенно новый смысл, включаясь в широкую общенаучную перспективу.

2.9. Аналогия между асимметрией культуры и асимметрической структурой мозга выдвигает вперед соотношение дискретных и недискретных языков и проблему взаимной эквивалентности создаваемых на них текстов. Следует

¹ *Дегин В.* Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека // Наука и жизнь. 1975. № 1; *Иванов Вяч. Вс.* К предистории знаковых систем // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1 (5). Тарту, 1975; *он же.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 22—23; *Милнер П.* Физиологическая психология. М., 1973; *Jackson H.* On the nature of the duality of the brain, «Selected writings». Vol. II. London, 1932.

отметить, что недискретные языки находятся еще в начальной стадии изучения, и мы практически не имеем аппарата для их описания. Между тем роль их (как и «правополушарного» сознания) отнюдь не является вспомогательной. Можно предположить, что для того, чтобы наша искусственная система была «думающей», в нее придется встраивать некоторое устройство, которое условно можно было бы определить как «блок детского сознания» или «механизм мифопорождения». Полярная противоположность создаваемых здесь текстов механизму логико-дискретного мышления обеспечит при переводе текстов необходимый метафоризм, в результате чего будут возникать новые сообщения.

3. Не менее актуальной проблемой является природа культурной памяти коллектива. Она также захватывает вопросы механизмов физиологии индивидуальной памяти, структуры общественной памяти и пути развития оптимальных форм машинной памяти.

3.1. В ходе исторического развития наступил, в свое время, момент, когда число текстов, подлежащих запоминанию, превысило возможности индивидуальной памяти человека. Возникла письменная культура, создающая возможность фиксировать в памяти коллектива безграничное число текстов. Значение письменной памяти было настолько велико, что образы книги, библиотеки стали отождествляться в сознании людей с самим понятием памяти. Между тем эпоха письменности привела к доминированию наименее компактных способов фиксации — закреплялись отдельные готовые тексты. Между тем анализ того, какими способами культура концентрирует в себе сведения об ее прошлых состояниях, ставит нас перед исключительными, с точки зрения технической эффективности, структурами памяти. Механизмы памяти культуры обладают исключительной реконструирующей силой. Это приводит к парадоксальному положению: из памяти культуры можно извлечь больше, чем в нее внесено. Эта способность ретроспективно наращивать память говорит о принципиально ином ее устройстве, чем то, которым до сих пор наделяются искусственные интеллектуальные устройства.

3.2. Есть все основания полагать, что память культуры так же двуязычна (вернее, полиглотична на базе исходного двуязычия), как и структура человеческого мозга и модель культуры. Оба типа памяти ориентированы на фиксирование кодов, а не текстов, однако природа этих кодов различна: одни из них приближаются к порождающим устройствам логического типа; другие — к целостным моделям = образам идиографического типа. Исключительно активную роль в организации памяти культуры играют метамодели (самоописания прошлого опыта культуры).

3.3. Органически связаны со структурой памяти культуры механизмы ее полезного и целенаправленного забывания, изучение которых также может дать исключительно много для общей теории Разума.

3.4. На примере культуры как интеллектуального устройства мы убеждаемся, что память не есть некоторое неподвижное хранение, а представляет собой механизм активного и постоянно нового моделирования, хотя и повернутого в прошлое.

Феномен культуры

Общепринятого удовлетворительного определения понятий «интеллект» и «интеллектуальное поведение» не существует. Не может быть принято отождествление понятий «интеллектуальный» (разумный) и «человекоподобный», 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.

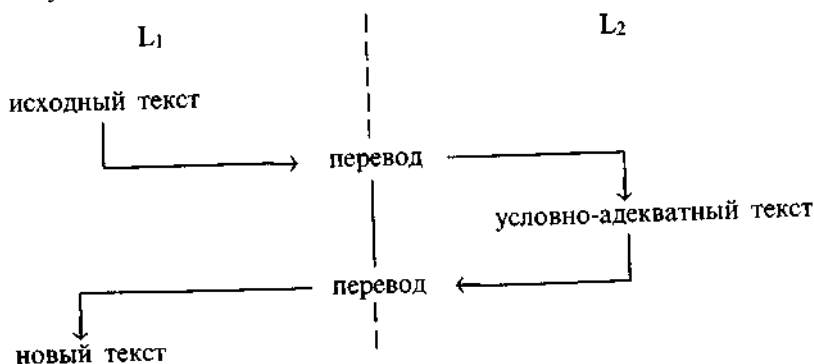
Для получения *нового* сообщения требуется устройство принципиально иного типа. Новыми сообщениями мы будем называть такие, которые не возникают в результате однозначных преобразований и, следовательно, не могут быть *автоматически* выведены из некоторого исходного текста путем приложения к нему заранее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

внешний объект (текст действительности)	<-->	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 предъясвляет претензии на глобальность и действительно может занимать доминирующее положение¹, двухполюсная 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

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.

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 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 действиях 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 распасться на антагонистические и борющиеся персонажи¹. 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

¹ См.: *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.

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 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
действие	<-->	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, то есть 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 явлению¹. Сравним в «Заклинании» Пушкина:

Явись, возлюбленная тень,
Как ты была перед разлукой,
Бледна, хладна, как зимний день,
Искажена последней мукой.
Приди, как дальняя 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 соответствующему 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*, то есть 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 $L_1 \leftrightarrow L_2$, 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.

¹ 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.

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 систему восприниматься с субъективной точки зрения в качестве некоторого единства. Система самоорганизуется, ориентируясь на данное метаописание, отбрасывая те свои элементы, которые, с точки зрения метаописания, 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 метаописаний, 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 (то есть словесный текст инвариантен, а жестово-действенный вариативен), а партитура фильма — сценарий — фиксирует в первую очередь поступки, события, жесты, то есть 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 области 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, то есть 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 противоположных процесса. Запущенный в 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, имманентно 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 подязык, 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 структуре «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»¹. 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, исходя 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

¹ См. в наст. изд.: «Культура как коллективный интеллект и проблема искусственного разума». — Ред.

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.

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*, то есть 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, лишённые 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 стадияльно 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, то есть 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, в 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 подязыков, 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 надиндивидуальный 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 Culture как коллективному разуму исключительную гибкость и динамичность.

1978

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 интел-

¹ *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Л., 1931. С. 71—72.

лектуальным 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 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 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 закономерные. 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, опiski — являются коммуникативными паразитами и «снимаются» как неструктурные. Исходная структура языка выступает как механизм устойчивости, гарантирующий текст от искажений. К закономерным 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 непредсказуем 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 неперевожимостью 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 неперевожимости, 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 монологическая (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 соплагаются 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 , то есть 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 , то есть 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, подклю-

чив 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 различие 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 выростания 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»¹. То есть «первый портной» еще не был портным. Для того чтобы появился «портной»,

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

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, то есть 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, то есть 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, 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 интеллект¹.

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

¹ См. в наст. изд.: «Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума», а также «Феномен культуры». — *Ред.*

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

При очевидной взаимной неперебиваемости этих концепций и типов текстов столь же очевидно, что именно на их пересечении рождается творческое (то есть 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 документиро-

ванным 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. Нарастание 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 неисчерпаемые 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, то есть 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 непримененной, 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 преступ-

ник, 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 квазииррациональный характер. Представления, согласно которым дискретно-словесные («левополушарные») тексты имеют рациональный и интеллигибельный характер, а недискретные («правополушарные») — иррациональный, нуждаются в корректировке. Каждый из этих видов текстов имеет *свою* грамматику, то есть, с собственной точки зрения, логичен и последователен (конечно, сам характер логики может быть различен). Иррациональность возникает при переводе текстов одного типа на язык другого, ибо здесь исходно задается ситуация непереводаемости. 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 абберрация, 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 принадлежат 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 уравниваться 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 деления 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 складывается «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 доминанцией в ту или иную сторону.

Приведем пример. Когда «западная» цивилизация сталкивается с «восточной» не как с чем-то культурно «не существующим», 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. Неудивительно, 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.

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 путем¹. 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 évanouie, лягушечно-зеленоватый (буквально: цвет лягушки, упавшей в обморок. — Ю. Л.), gorge-de-pigipn, tourterelle (цвет груди голубя, цвет горлицы. — Ю. Л.)»². Сравним в «Войне и мире»: «Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета *cuisse de nymphe effrayée*, 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, мнимопредметных 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), свойственно не только щеголям XVIII в. В пределах того же в хронологическом отношении куль-

¹ Николаенко Н. Н. Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 635 (Труды по знаковым системам. Т. 16: Текст и культура).

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. 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, 99.

турного 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. Пумпянского¹), 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 серебра...
 ...Пурпур, лазурь, злато, багрянец,
 С зеленью тень, слиясь с серебром...²

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...³

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 «сознаний». 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, труднопереводимых 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 цветоименования 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 различений. 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,

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

² *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 232, 314.

³ *Поэты 1790—1810-х годов.* Л., 1971. С. 186.

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 противоположенными структурными тенденциями. Однако в определенные моменты происходит динамизация. Одна из тенденций 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, связанная с реальностью.

«Левополушарная» тенденция среди других аспектов характеризуется самодовлеющим возрастанием семиотичности. Ослабление семантической 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 соотношениями 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 (Этглингер) говорит: «Абсолютная и грубая власть слов ради слов, поэтический номинализм»¹. Когда Третьяковский 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...² — он, конечно, упражнялся в словесной игре и менее всего рассчитывал на «око». Но когда Державин описывал краски кавказских ледников или пейзаж

¹ Цит. по: Пумпянский Л. В. Указ. соч. С. 165.

² Третьяковский В. К. Избр. произведения. М.; Л., 1963. С. 403—404.

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 взор¹.

То, что Державин никогда на Кавказе не бывал и ледников не видел, не делает для него и для читателей эту картину менее зримой, чем описание того, как «черной тучей» тень бежит «по копнам, по снопам, коврам желто-зеленым». Принцип скрепления слова с вещью, знака с внезнаковым 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 вечное значение, и как бы впервые — так, как никто до него, — увидел и услышал мир. Когда он говорит:

Смерть мужа праведна прекрасна! Как умолкающий орган...² —

то здесь не слова сопологаются со словами, а слова — с увиденной сквозь их код первозаданной 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

¹ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 257.

² Там же. С. 253.

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 (то есть 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 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 партнера¹. 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 злодеяний и преступлений в искусстве играет психотерапевтическую роль. От Аристотеля, считавшего, что трагедия осуществляет высшую задачу искусства — «посредством сострадания и страха очищение» (катарсис)², до Арто, провозглашающего Жестокость и Страх в театре силами, разрушающими самодовольную бездуховность современного человека, тупую жестокость жизни³, изображению зла, страданий и преступлений приписывается освобождающая сила. Но одновременно от Платона к Руссо и Толстому идет традиция обличения искусства как

¹ 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.

² *Аристотель.* Поэтика // *Аристотель и античная литература.* М., 1978. С. 120.

³ *Artaud A.* Le théâtre et son double. Paris, 1976. P. 154, 155.

опасной игры, находящейся на грани аморализма и дающей аудитории более чем сомнительные уроки¹. 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 сознанию². 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 пред-

¹ Платон. Соч. 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»).

² Со всей решительностью следует подчеркнуть, что понятия «право-» и «левополушарности» 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.

меткостью 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...»)¹. Наконец, в тех случаях, 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 — зрителя 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,

¹ Подобная переадресация текста обычна также для читательской 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 неблагодария; 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. Л., 1926. С. 61, 67).

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, подзвав 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»¹.

Эпизод этот характерен своей осязаемой 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 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. Балонина 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»². Здесь идущая из глубины веков традиция, превратившаяся в устах ее носителей в «механические рассказы», то есть 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 по-

¹ *Ефимов И. В.* Из жизни каторжных Илгинского и Александровского винокуренных заводов 1848—1853 // Русский архив. 1900. № 2. С. 247.

² *Толстой Л. Н.* Собр. соч. Т. 5. С. 239—240.

спешных 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 разделение¹, то, как показывают исследования по билингвизму, выполненные группой Л. Я. Балонина, 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 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 «левополушарные», 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 двухканальной (минимально) структуры, связывающей разноструктурные семиотические генераторы, получает нейро-топографиче-

¹ См.: *Якобсон Р. О.* (совместно с К. Сантilli). Мозг и язык: Полушария головного мозга и языковая структура в свете взаимодействия // Якобсон Р. О. Избр. работы. М., 1985; *Иванов Вл. 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. В.* «Молчаливый» обитатель правой части мозга: Особенности правополушарной специализации психических функций // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 635. (Труды по знаковым системам. Т. 16: Текст и культура.).

ский 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
	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.
	Знак имеет изобразительный характер.	Знак имеет условный характер.
	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.
	Непосредственно связаны с поведением.	Автономны от поведения.
	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 освещение¹.

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 характеризующаясь сложной гетерогенностью, подсознательно или через посредство метакультурных норм ориентируется на один из этих глубинных идеалов и, соответ-

¹ Успенский Б. А. О семиотике иконы // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1971. Вып. 284 (Труды по знаковым системам. Т. 5); *Uspensky B. The Semiotics of the Russian Icon. Lisse, 1976.*

ственно, 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 метатекстами, 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 самостоятельная 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 соотношенности 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. Балонина с билингвильным 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 лиса 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 разнонаправленных тенденций. Возможность изучения динамики семиотических структур становится реальностью.

Наблюдение над диахроническим аспектом культуры в больших хронологических отрезках неоднократно приковывало 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»¹. 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 реципрное 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, то есть динамическое развитие культуры.

¹ *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.

К построению теории взаимодействия культур **(семиотический аспект)**

Выход изучения литератур за пределы национального материала был связан с мифологической школой и индоевропейским языкознанием. Импульсом явилось обнаружение поразительных фактов совпадений, наблюдавшихся на самых разных уровнях между текстами, общность между которыми до этого даже не предполагалась. В дальнейшем все сменяющие друг друга школы — «школа заимствований», культурно-историческая, марровско-стадиальная и 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 работах вопрос о сравнительном изучении литературы отлился в четкие методологические формы: проведено различие между генетическими и типологическими сближениями как текстов, так и их отдельных элементов. Причем в основу положена идея стадиального единства, которая была выдвинута еще Тэйлором. В ней видится возможность реализации гетевского замысла «всемирной литературы». В стадиальном единстве усматривается принципиальное условие, делающее возможным и типологические сопоставления, которые производит исследователь, и историко-культурные «влияния» и «заимствования», которые он изучает. Когда Н. И. Конрад говорит о японской рыцарской культуре или китайском Ренессансе, он имеет в виду, что всемирно-исторические стадии культурного развития порождают в самых отдаленных культурных ареалах типологически сходные явления. «Однако, — отмечает В. М. Жирмунский, — при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадиально-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью исключить 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 усло-

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Запад и Восток. Л., 1979 С. 20.

виях «неравномерностей единого социально-исторического процесса»¹. Опираясь, с одной стороны, на известное положение К. Маркса о том, что «промышленно более развитая показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего»², а с другой, 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 трансформацией³. 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 нет⁴, значимость этих положений, с точки зрения компаративистики, сделалась очевидной.

¹ Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Запад и Восток. С. 20.

² Маркс К, Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 23. С. 9.

³ См.: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 257 и др.

⁴ См.: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 65 и др.

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

Сформулированное Д. Дюришиным положение, тесно связанное с общими работами по теории текста, имеет весьма важное значение¹. 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, то есть 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 посередине этой оси.

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

¹ 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.

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

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

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

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

Рассматривая биологическую функцию размножения и эволюцию ее механизмов в ходе биологического развития, мы обнаруживаем параллелизм с отмеченными выше 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*¹, 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

¹ 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.

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.

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 высокогарантирована, 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 ценных текстов или культурных запретов на половую функцию? Вопросы эти, как кажется, получают удовлетворительный ответ, если мы обратим внимание на то, что передача сообщения — не единственная функция как коммуникативного, так и культурного механизма в целом. Наряду с этим они осуществляют выработку *новых* сообщений, то есть выступают в той же роли, что и творческое сознание мыслящего индивида.

Представим себе, что текст T_1 не просто подлежит трансляции от A_1 и 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. Подоб-

ные случаи в реальном культурном процессе представляют закономерное и регулярное явление. Все случаи межжанровых контактов (например, хорошо всем знакомые экранизации повествовательных текстов) являются частными реализациями этой закономерности.

Рассмотрим именно этот случай, поскольку непереводаемость здесь будет совершенно очевидной, а настойчивые попытки, несмотря на это, осуществлять переводы такого типа у всех 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_1 осуществляет декодировку, что является неизбежным условием всякой реальной коммуникации, может быть рассмотрена в свете двух идеальных моделей. Первая будет иметь целью циркуляцию в данном коллективе уже имеющихся сообщений. С этой позиции идеальным будет тождество кодов K_1 и K_2 и все различия между ними будут трактоваться как вредный шум. Вторая имеет целью выработку в процессе коммуникации новых сообщений. С этой точки зрения, разница между кодами будет полезным и работающим механизмом. Однако этот механизм по своей природе базируется на структурных парадоксах.

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

В результате такого построения создается уникальная структура, в которой каждая часть одновременно есть и целое, а каждое целое функционирует и как часть. Структура эта с двух сторон открыта непрерывному усложнению — внутри себя она имеет тенденцию все свои элементы усложнять, превращая

их в самостоятельные структурные узлы, а в тенденции — в семиотические организмы. Извне она непрерывно вступает в контакты с равными себе организмами, образуя с ними целое более высокого уровня и превращаясь 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 действен 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 века, 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 действий 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, то есть обмена. Творческое сознание можно, в этом свете, определить как такой акт информационного обмена, в ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое. Творческое сознание невозможно в условиях полностью изолированной, одноструктурной (лишенной резерва внутреннего обмена) и статической системы.

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

Имманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притока текстов извне. Причем это «извне» само по себе имеет сложную организацию: это 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 экстериирируется ею вовне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры. Характерным примером могут служить этнографические описания европейцами «экзотических» культур (куда в определенные моменты истории попадает и русская) или описание Тацитом быта германцев. С другой стороны, введение внешних культурных структур во внутренний мир данной культуры подразумевает установление с нею общего языка, а это, в свою очередь, требует их интериоризации. Для того чтобы общаться с внешней культурой, культура должна интериоризировать ее образ внутрь своего мира. Процесс этот неизбежно диалектически противоречив: внутренний образ внешней культуры обладает языком общения с культурным миром, в который он инкорпорирован. Однако 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 двойную роль: истолковывал и «переводил» мир Пушкина, то есть способствовал пониманию, и упрощал, снимая все новое, динамическое и в него не укладывающееся, то есть 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 (то есть не был бы «чужим») и был «чужим» (то есть 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 партнер по коммуникации. Подобные явления характерны для полемики: кличка, полемически даваемая противником, узурпируется и включается в «свой» язык, соответственно теряя уничижительную и приобретая положительную оценку. Всякая полемика требует общего языка между противниками — в данном случае таким языком становится язык противника, но одновременно он подвергается культурной аннексии, что влечет за собой семиотическое обезоруживание другой стороны. Так, например, самоназывание школы Белинского «натуральная школа» было изобретено «Северной пчелой» Булгарина и использовалось сначала как унижающая кличка¹. 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 связанные и взаимопереходящие стороны единого процесса.

Представление о том, что тот или иной текст усваивается из внешнего контекста потому, что он оказался исключительно своевременным с точки зрения имманентного развития данной литературы, широко распространено. Оно питается соображениями двоякого порядка. С одной стороны, исторический процесс, рассматриваемый с провиденциалистской или финалистической точки зрения, мыслится как направленный к некоторой определенной, известной исследователю точке. Само предположение о том, что он мог иметь в себе какие-то коренные возможности иного типа, оставшиеся нереализованными, не допускается. С этой точки зрения можно считать, что, например, русская литература еще при своем зарождении имела единственную возможность: прийти в XIX 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 (на-

¹ *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950. С. 225.

пример, 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 predetermined 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 однозначно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой 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. Метаописание 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.

1983

Память культуры

Изучение культуры началось как изучение ее истории. Именно разница между эпохами привлекла внимание первых исследователей культуры. Самобытность эллинизма или средневековья, Ренессанса или романтизма осознавалась по контрасту с предшествовавшими им эпохами и последующим культурным опытом. Будучи проведенным до конца последовательно, этот принцип приводил к теории замкнутых культур. Общение между культурами воспринималось (и в синхронном, и в диахронном плане) как невозможность контакта с «чужой душой». Однако и с эволюционистской точки зрения вопрос ценности текстов предшествующих эпох и их активного функционирования в периоды, когда породившие их исторические условия ушли в далекое прошлое, представляет очевидные теоретические трудности. На противоположном полюсе оказались антиисторические концепции культуры, рассматривающие ее как явление неизменное в своей основе и относящие все, порожденное историей, к поверхностным наслоениям над некоей вечной, вневременной сущностью. Выход из указанных противоречий, видимо, следует искать не в том, чтобы избрать какое-либо из этих решений, а в определении совсем иного подхода к проблеме.

Феномен культуры в определенном отношении парадоксален. С одной стороны, для всякого непредвзятого наблюдателя очевидна историческая изменчивость культуры, ее динамический характер. С другой стороны, очевидна разница в скорости исторической динамики различных ее составляющих. И язык, и искусство, и мода (как и многое другое) входят в сложное гетерогенное и полифункциональное целое, которое мы называем «культурой». Однако изменения языка происходят на протяжении столетий, а мода нового времени ежегодно меняет свой код. Все попытки исследователей ради концепционной стройности втиснуть разные виды искусств в единые хронологические рамки приводят, скорее, к упрощениям, нежели способствуют прояснению вопроса. Колеса культуры вращаются с разной скоростью, и явление, которое мы называем романтизмом в музыке, хронологически не

совмещается с литературным романтизмом (или может не совмещаться). Помимо прочего, нельзя не отметить принципиальную разницу в отношении компонентов культуры к понятиям времени, в частности исторического. В истории техники и вообще в истории материальной культуры «работает» ее последний временной срез. Каждое новое изобретение сдает предшествующие в музей. В своей непосредственной функции они уже никогда не будут использоваться. В этом смысле история техники является историей в полном смысле этого слова.

Семиотические аспекты культуры (например, история искусства) развиваются, скорее, по законам, напоминающим *законы памяти*, при которых прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе.

Люди определенной эпохи всегда по возможности используют технику своей эпохи, то есть новейшую технику (если это по каким-либо причинам невозможно, они оказываются в положении «отсталых»). Наивно, однако, думать, что читатели поэм и романов или посетители музеев, чтобы не оказаться отсталыми, должны отворачиваться от шедевров прошлого. Так называемое историческое (в плоском, но весьма распространенном понимании слова) изучение литературы, рассматривая, например, литературу тридцатых годов XIX в., подменяет ее произведениями, написанными именно в эти годы. И хотя читатели этой эпохи еще зачитываются книгами романтиков десятых — двадцатых годов, хотя Шекспир и Сервантес и для читателей, и для писателей этой эпохи предстают как живые фигуры, хотя творчество Лермонтова тридцатых годов в значительной своей части станет достоянием читателей в конце XIX в., — реальность литературной жизни приносится в жертву диахронической схеме. Коды памяти, по которым культура тридцатых годов отбирала актуальные для нее тексты из близкого и далекого прошлого, так же принадлежат к реальности этой эпохи, как и коды, по которым создавались новые тексты. Постоянная актуализация разных текстов прошедших эпох, постоянное присутствие — сознательно и бессознательно — в синхронном срезе культуры глубинных, порой весьма архаических, ее состояний, активный диалог культуры настоящего с разнообразными структурами и текстами, принадлежащими прошлому, заставляют усомниться в том, что плоский эволюционизм, согласно которому прошедшее культуры уподобляется ископаемым динозаврам, и строгая линейность ее развития являются подходящими инструментами исследования. Иногда «прошедшее» культуры для ее будущего состояния имеет большее значение, чем ее «настоящее». Так, Чернышевский, считая, что для русской литературы 1855 г. произведения Гоголя и Белинского «современнее», чем современность, писал: «Надобно еще спросить себя, точно ли мертвецы лежат в этих гробах? Не живые ли люди похоронены в них? По крайней мере, не гораздо ли более жизни в этих покойниках, нежели во многих людях, называющихся живыми?»¹

¹ Чернышевский Н. Г. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., 1984. С. 36.

Являясь одной из форм коллективной памяти, культура, будучи сама подчинена законам времени, одновременно располагает механизмами, противостоящими времени и его движению. (Здесь и далее, говоря о культуре, мы будем иметь в виду не весь объем этого сложного понятия, а его *семиотический* аспект.) Работающим оказывается не только последний временной срез, но и вся толща культуры значительной глубины, причем по мере продвижения во времени в прошлом периодически вспыхивают очаги активности: тексты, разделенные столетиями, «припоминаясь», становятся современными. Так, Гоголь, не колеблясь, ставил Вальтера Скотта и Гомера рядом, как двух наиболее важных для современности писателей.

В то же время внутреннее общение между различными этапами культуры возможно лишь потому, что, будучи памятью в целом, она пронизана частными структурами внутренней памяти. Если внешняя память культуры — это память о предшествующем опыте человечества, то внутренняя — память культуры о предшествующих ее состояниях. Именно на этом аспекте мы в дальнейшем остановимся в настоящей статье.

* * *

Всякое функционирование какой-либо коммуникативной системы подразумевает существование общей памяти коллектива. Без общей памяти невозможно иметь общий язык. Однако разные языки подразумевают разный характер памяти. При этом речь идет не только о различии ее синхронного объема, но и о ее диахронной глубине. Можно сформулировать положение: чем сложнее язык, чем более он приспособлен для передачи и выработки более комплексной информации, тем большей глубиной должна обладать его память.

Глубинная память обеспечивается наличием языковых элементов, которые, во-первых, подвержены изменениям (полная неизменность делает память излишней), во-вторых, обладают способностью сохраняться в системе и в своей инвариантности, и в своей вариативности. В результате один и тот же элемент, пронизывая разные состояния системы, как бы связывает их между собой. Для этого он должен обладать относительной автономией, выделенностью из структурного контекста. В каждом синхронном контексте он функционирует как «чужой», как механизм реконструкции предшествующего структурного контекста. Однако, если взять ряд структурных контекстов, то становится очевидной не только его стабильность, но и постоянное изменение под влиянием прочтения его теми или иными динамическими кодами.

Наиболее простым примером будут так называемые вечные образы культуры. Культурный комплекс, обозначаемый нами словами «доктор Фауст», пройдя через ряд сменявших друг друга культурных эпох, сохраняет определенную инвариантность, постоянно реконструирующую в нашем сознании те культурные контексты, в которые он исторически включался. Для каждой отдельной эпохи он выглядит как цитата из другого времени. Одновременно, если поставить перед собой проблему: «Фауст как сквозной образ разных эпох», то активизируется его инвариантность, которая лишь подчеркнет несовпадение Фауста немецких народных книг, Марло, Гёте и Т. Манна. С этой точки зрения, он будет обладать культурной активностью как органическая часть синхронного культурного контекста.

По сути дела, таковы же законы функционирования любых значимых элементов — от лексики естественных языков до сложнейших художественных текстов. Функцию, благодаря которой значимый элемент может играть мнемоническую роль, мы определим как *символическую* и будем в дальнейшем называть символами все знаки, обладающие способностью концентрировать в себе, сохранять и реконструировать *память* о своих предшествующих контекстах. Такую роль фактически может сыграть любой текст, включая, например, имя еще живого человека (например, Гёте для европейской культуры десятых — двадцатых годов XIX в.), если он несет в настоящей эпохе какую-либо память о предшествующих и имя его приобрело символическое звучание. Отсюда культурная роль возраста: в эпохи, ориентированные на отрыв от памяти, период активного возраста «молодеет» (ср. время Французской революции XVIII в. и наполеоновских войн, революционные эпохи вообще). О. Манделштам приводит цитату из Баратынского: «Еще мне далеко до патриарха» (у Баратынского: «Еще как патриарх не древен я»). Характерна разница между прижизненной символизацией образа Л. Толстого и посмертным характером этого процесса для Достоевского.

С точки зрения степени концентрации культурной памяти, полезно вспомнить слова В. Тэрнера о делении символов на простые и сложные. К простым символам Тэрнер относит наиболее архаические пространственно-геометрические, звуковые, жестовые и прочие формы, а к сложным — комплексные культовые и культурные символы. При этом он отмечает, что первые обладают наиболее сложным и многоплановым содержанием, способным менять значения в зависимости от контекста, в то время как вторые, как правило, имеют константную и одноплановую семантику. Таким образом, простые, по Тэрнеру, символы обладают гораздо большей смысловой емкостью (а с нашей точки зрения — большей вместимостью культурной памяти), чем сложные: «Нет ничего необычного в том, что в сложных символических формах, например в статуях или святилищах, содержится простое значение, в то время как простые формы, например знаки, нарисованные белой или красной глиной (напомним, что Тэрнер работает на африканском материале. — *Ю. Л.*), могут быть в высшей степени многозначными почти в любой ритуальной ситуации, в которой они используются. Простая формула, представляющая определенный цвет, очертания, текстуру или контраст, встречающиеся обычно в чем-либо опыте <...> может буквально или метафизически связать большой ряд явлений и понятий. В противоположность этому сложная форма — на уровне чувственного восприятия — уже проведена через множество контрастов, и это сужает и ограничивает ее миссию. Вероятно, поэтому великие религиозные символические формы, такие, как крест, лотос, полумесяц, ковчег и т. п., сравнительно просты, хотя их *significata* составляют целые теологические системы»¹.

Значение символа не есть нечто постоянное, и память культуры не следует представлять себе как некоторый склад, в который сложены сообщения, неизменные в своей сущности и всегда равнозначные сами себе. В этом

¹ Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 39.

отношении, выражение «хранить информацию» может своим метафоризмом вводить в заблуждение. Память не склад информации, а механизм ее регенерирования. В частности, хранящиеся в культуре символы, с одной стороны, несут в себе информацию о контекстах (геср, языках), с другой, для того, чтобы эта информация «проснулась», символ должен быть помещен в какой-либо современный контекст, что неизбежно трансформирует его значение. Таким образом, реконструируемая информация всегда реализуется в контексте игры между языками прошлого и настоящего. Чем крепче связан символ с каким-либо одним языком в прошлом (например, в ситуации аллегории), тем меньше поле семантической игры и тем менее продуктивен он как глубинный генератор памяти. Наиболее простые символы могут связываться с различными элементарными смысловыми различителями (цветовыми, звуковыми, геометрическими и др.), а более сложные, например принадлежащие к религиозной, государственной (ср. ордена), художественной и прочей символике, часто образуются из их комбинаций. Тесная связь символа и ритуала превращает в элементарный символ жест и позу, что закрепляется в скульптуре и графике. Проходя через века, эти символы переживают охарактеризованные выше трансформации. Любопытный пример из истории жеста находим у того же Тэрнера.

Рассказывая о гаданиях в центральной Африке, этнолог описывает процедуру, при которой в корзину гадальщика вкладываются различные фигурки. Гадание производится путем встряхивания корзины и оценки окончательного расположения фигурок. Тэрнер пишет: «Вторая фигурка, которой мы займемся, называется Chamutang'a. Она изображает мужчину, сидящего съежившись, подперши подбородок руками и опираясь локтями на колени. Chamutang'a означает нерешительного, непостоянного человека <...> Chamutang'a означает также „человек, от которого не знаешь, чего ожидать“. Его реакции неестественны. Своенравный, он, по словам информантов, то раздает подарки, то скарелничает. Иногда он без всякой видимой причины неумеренно хохочет в обществе, а иногда не проронит ни слова. Никто не предугадает, когда он впадет в гнев, а когда не выкажет ни малейших признаков раздражения. Ндебу любят, когда поведение человека предсказуемо (стало быть, высоко ценят человека, соблюдающего обычай. — *В. Т.*). 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»¹.

Нетрудно, однако, заметить, что все основные жестовые элементы фигурки Chamutang'a из гадательного ритуала ндебу присущи и «Мыслителю» Родена. Символика жеста подпирания подбородка настолько устойчива, что статуя Родена не нуждается в пояснениях. Это тем более примечательно, что в замысел скульптора входило изображение «первого» мыслителя: ни лоб, ни пропорции фигуры не содержат признаков интеллектуального стереотипа — все значение передается только позой. Интересно при этом

¹ *Тэрнер В.* Символ и ритуал. С. 57—58.

вспомнить, что те же жестовые стереотипы, по описаниям, Гаррик использовал для создания «гамлетовского типа» (с поправкой на стоячее положение фигуры, что делает сохранение основного жестового комплекса особенно 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“» (из письма Г. Х. Лихтенберга¹).

Если учесть, что игра Гаррика создала жестовой образ гамлетовского типа, продержавшийся на сценах Европы около ста лет, то смысл процитированного отрывка делается особенно значительным.

Что же общего между Chamutang'a ндебу, Гамлетом и «Мыслителем» Родена? Инвариантным значением будет: *человек, находящийся в состоянии выбора*. Но для ндебу состояние выбора означает отказ от обычая, утвержденной веками роли. Такой отказ уже сам по себе оценивается отрицательно. Он связывается или с семантикой нарушений утвержденного порядка, то есть с колдовством (так как ндебу все незакономерное приписывают злонамеренному колдовству или положительному сверхестественному вмешательству), или с такими отрицательными человеческими качествами, как двойственность и нерешительность. Отметим, что последние два и в европейских культурах будут связываться с интеллектуальным типом в антитезе действенному.

Гамлет тоже находится в состоянии выбора пути, но выбор здесь приравнивается акту сознания. А само сознание воспринимается как возможность и обязанность выбирать поступок.

Семантика «выбирающего путь» меняется, в частности, у противостоящего ему члена оппозиции. В антитезе обычаю думающий противостоит тому, кто не думает (вариант: носитель индивидуального сознания — носителям сознания коллективного). В этом случае акцентироваться будут скептицизм, рационализм, критицизм. В этой ситуации выбирающий путь выступает как разрушитель, опасный новатор. Однако возможно и другое противопоставление: он может выступать в антитезе уже выбравшему путь, как колеблющийся — решительному, размышляющий — действующему. В этом случае оппозицию составят не личность и традиция, а активная личность и личность пассивная. Здесь в размышляющем выделится значение нерешительности, колебания или даже двуличности. Таково будет известное противопоставление Тургеневым Гамлета Дон-Кихоту, в котором писатель усматривал вообще антитезу двух основных человеческих типов.

Анализ обнаруживает и способность символического жеста к далеко идущим трансформациям, и поразительную инвариантность его содержания. По сути, весь спектр значений уже потенциально скрыт в фигурке гадателя-ндебу.

¹ Хрестоматия по истории западноевропейского театра / Сост. и ред. С. Мокульского. М, 1955. Т. 2. С. 157.

Говоря о противопоставлении простых символов сложным, следует иметь в виду его относительность. «Быть простым» или «быть сложным» символом — не материальное свойство структуры выражения, а функция, образуемая отношением текста к потребителю и коду. Так, например, европейская (в первую очередь, французская) культура XVIII в. пронизана символическими образами римской античности. Пропущенные сквозь тексты Роллена, Монтескье, сквозь пьесы трагиков и монологи актеров, детали римской истории и культуры становятся символами, то есть семантическими единицами культуры XVIII в. Метафорическое употребление римских имен (а в эпоху Революции превращение этих метафор в имена собственные) станет символической формулой программы жизненного поведения той или иной личности. Бабеф принял имя Гракха, Радищев связал свою жизненную программу с Катонем Утическим, а Наполеон — с Юлием Цезарем. В этом случае речь должна идти о превращении исторических имен в культурные символы, принадлежащие той эпохе, в контекст которой они в данном случае включены. В каждом конкретном случае мы имеем дело со сложным символом, ритуально предопределяющим именно данный жизненный путь. Однако все они в сумме символизируют «нечто римское» — обширный, многозначный, но вполне реальный для культуры XVIII в. смысловой знак. В этом смысле вся римская эпоха в целом и любая ее отдельная деталь образуют в XVIII в. один простой символ, несмотря на многосложность его сферы выражения.

Обстоятельства усложняются еще и тем, что сквозь один символ может «просвечивать» другой, память о котором, в этом случае, может иметь бессознательный характер, что не препятствует ей, в определенные исторические моменты или в художественных текстах, актуализироваться и превращаться в осознанную связь культур.

Описание тираноборческого акта в произведениях Радищева неизменно сопровождается одной знаменательной деталью: убийство тирана — не индивидуальный акт, а коллективное действие, участие в котором принимают *все* граждане, причем *каждый* лично совершает это, казалось бы, избыточное действие:

В крови мучителя венчанна Омыть свой стыд уж всяк спешит ¹.

В «Путешествии из Петербурга в Москву» эта мысль высказана еще более определенно в связи с убийством крестьянами их мучителя-помещика и его сыновей (всему эпизоду придан характерный «римский» колорит: сыновья «ассессора» совершают те же преступления, что и сыновья Тарквиния Гордого, весь эпизод крестьянского бунта проецируется на события, приведшие к рождению Римской республики): «Они окружили всех четверых господ, и коротко сказать, убили их до смерти на том же месте. Толико ненавидели они их, что ни один не хотел миновать, чтобы не быть участником в сем убийстве»².

¹ Радищев А. Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 5.

² Там же. С. 274.

Множественность убийства тирана («Умри! умри же ты сто крат!» в оде «Вольность» Радищева) ясно ведет нас к описанию смерти Цезаря у Плутарха: «Было установлено, что все заговорщики примут участие в убийстве и как бы вкусят жертвенной крови. Поэтому и Брут нанес Цезарю удар в пах <...> Цезарь, как сообщают, получил двадцать три раны»¹. Текст этот, конечно, был известен любому писателю XVIII в. «Юлий Цезарь» Шекспира (русский перевод Карамзина вышел в 1787 г.) и «Смерть Цезаря» Вольтера поддерживали ощущение его актуальности. Истолкование тираноубийства как ритуального жертвоприношения во имя свободы и одновременно евхаристического действия становится символическим кодом, определяющим важнейшие моменты политического мышления людей XVIII — начала XIX в. С этим представлением связана, с одной стороны, процедура поименного и персонального голосования в Конвенте вотума казни Людовику XVI. Перед лицом Франции и истории депутаты Конвента совершали публичный ритуал личной причастности к смерти короля. С другой стороны, именно этой связью понятий объясняется отождествление в поэзии Пушкина кишиневского периода тираноубийства и причастия, кровавой евхаристии (*«как бы вкусят жертвенной крови»*), по словам Плутарха):

Вот эвхаристия другая...

...мы счастьем насладимся

Кровавой чашей причастимся —

И я скажу: Христос воскрес (II, I, 179).

Таким образом, сквозь политические понятия XVIII в. просвечивает «римская» символика, превращающая эмпирические поступки в культурный текст, а сквозь нее — древнейшая символика жертвоприношения. Привнесение христианской символики в этот архаический образ, хранящий память о таких глубинах сознания, о которых XVIII век и не помышлял, приобрело актуальность в эпоху романтической революционности, когда под жертвенным агнцем стал пониматься не тиран, а тот, кто осмелился обречь себя на гибель в борьбе с ним (известно восклицание декабриста А. Одоевского в момент выхода на площадь: «Умрем, братцы, ах, как славно умрем!»).

Прошлые состояния культуры постоянно забрасывают в ее будущее свои обломки: тексты, фрагменты, отдельные имена и памятники. Каждый из этих элементов имеет свой объем «памяти», каждый из контекстов, в который он включается, актуализирует некоторую степень его глубины. Конечно, это не единственный аспект «памяти культуры».

Другой стороной вопроса должно бы стать рассмотрение кодов культуры, специально ориентированных на реконструкцию прошлого и сохранение осознания коллективом непрерывности своего бытия.

Но это составляет предмет специальной работы.

1986

¹ Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 3 т. М., 1963. Т. 2. С. 490.

Технический прогресс как культурологическая проблема

Резкие изменения в системе научных и технических представлений общества происходят в истории человеческой культуры часто. Однако наступают моменты, когда эти перемены получают столь всеохватывающий характер, что следствием их становится полная перемена всего образа жизни людей и всех их культурных представлений. Такие периоды принято называть научно-техническими революциями. В начале 1960-х гг. Т. Кун в нашумевшей тогда книге «Структура научных революций» писал: «Рассматривая результаты прошлых исследований с позиций современной историографии, историк науки может поддаться искушению и сказать, что, когда парадигмы меняются, вместе с ними меняется сам мир». «Конечно, — заключает он, — все не так: <...> вне стен лаборатории повседневная жизнь идет своим чередом»¹. Прошло всего двадцать лет, и в настоящее время вряд ли кто-нибудь подпишется под этим благодушным утверждением. Конечно, имеют место постоянные изменения в науке и технике, которые дают лишь медленное накопление материалов для взрывов, эхо которых отдается далеко за стенами лабораторий и научных кабинетов. Можно ли сказать, что после изобретения бумаги, пороха или при научном освоении электричества жизнь «вне стен лабораторий» продолжала идти «своим чередом». Но и эти, мощные по своим последствиям, перемены — лишь промежуточные этапы, если обратиться к таким великим эпохам, как «неолитическая революция», изобретение письменности, изобретение книгопечатания² и переживаемая нами сейчас научно-техническая революция.

Происходящие в эти периоды изменения имели настолько всепроникающий характер, что буквально нельзя назвать ни одной стороны человеческой истории, которой бы они глубочайшим образом не коснулись. Более того, происходившие в эти периоды перемены существенно затрагивали жизнь нашей планеты как части космоса и, следовательно, по своим результатам далеко выходили за стены лабораторий.

Изучение последствий этих великих революций в настоящее время приобретает не только академический характер. Стремление «заглянуть в будущее» вообще свойственно человеку. Особенно острый характер оно приобретает в кризисные эпохи. Следует при этом учитывать, что дальнедействующие исторические прогнозы до сих пор оказывались малонадежными. Причина здесь кроется, видимо, с одной стороны, в том, что историческое развитие человечества, как особого рода структура, включает в себя механизмы купирования избыточности. В противном случае длящийся многие

¹ Кун Т. Структура научных революций. М., 1977. С. 151.

² Как ни велики последствия этих изобретений, мы пользуемся ими лишь как знаками для обозначения целых эпох (эпохи возникновения исторического общества и эпохи перехода от антично-средневекового мира к периоду новой истории; последнюю обычно называют Ренессансом). Выделение книгопечатания имеет несколько условный характер.

тысячелетия исторический путь человечества давно уже в информационном отношении стал бы избыточным и полностью предсказуемым, что фаталистически исключало бы любую активность. Во-вторых, сам сложный характер законов исторической причинности исключает возможность однозначных предсказаний и вынуждает осторожнее строить футурологические модели как спектр альтернатив. Эти обстоятельства заставляют особенно внимательно приглядываться к аналогичным событиям в прошлом. В этих случаях мы можем изучать последствия как данную нам реальность.

Рассмотрение последствий великих кризисных эпох, когда под влиянием резких революционных изменений в научно-технической сфере полностью менялся сам человек и окружающий его мир, прежде всего приводит к выводу, что с каждым разом пространственные границы таких изменений делались все более глобальными, а хронологические пределы прогрессивно сокращались (то есть сами изменения получали все более стремительный характер). Это означает, что для психологии рядового участника событий переживание перемен как катастрофы прогрессивно обостряется. Если заранее оговорить схематичность выводов, которая обусловлена самим характером предельного обобщения при заведомой неполноте сведений, то прежде всего придется отметить революционные изменения в области передачи и хранения информации. Резкое расширение информационных возможностей непосредственно отражалось в сфере организации общественного труда, а расширение памяти — в учете его результатов.

Ближайшие последствия обнаруживают повторяемость: получив в свои руки новые мощные средства, общество на первых порах стремится использовать их для старых целей, расширяя свои возможности количественно. Так, например, дописьменные цивилизации не могли организовывать сложного управленческого аппарата и поэтому вынуждены были ограничивать свои строительные замыслы¹. Появление письменности (разумеется, в контексте

¹ Последнее утверждение справедливо лишь в самом общем виде и требует оговорок. Нельзя полагать, что дописьменные цивилизации не имели достаточно сложных форм памяти. Большое развитие мнемотехники отразилось в хранении огромных эпических текстов. А существование коллективной памяти, хранимой с помощью ритуалов и обрядов и выделения специального института «хранителей памяти», подтверждается многочисленными данными. Так, например, доинкские цивилизации перуанских плоскогорий создали ирригационные системы и постройки, строительство которых требовало значительной организации. Между тем цивилизации эти, вероятно, были бесписьменными. Опорными пунктами общественной памяти, видимо, были используемые как мнемонические знаки урочища и небесные светила. Появление письменности, по-видимому, отменило и предало забвению развитую культуру устной памяти. В диалоге Платона «Федр» изобретатель письменности Тевт говорит египетскому царю: «Эта наука, царь, сделала египтян более мудрыми и памятливыми». Но царь отвечает: «В души научившимся им [письменам] они вселят забывчивость, так как лишат упражнений память: припоминать станут, доверяясь письму, по посторонним внешним знакам». «Стало быть ты нашел средство не для памяти, а для припоминания» (Платон. Избранные диалоги. М., 1965. С. 248—249). Отношение к циклическому перемещению звезд как инструкции для сельскохозяйственных работ широко распространено у бесписьменных народов. Выражение «звездная книга» (Баратынский) не было для них метафорой. Подробнее см.: Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культуры // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 3—11.

других социальных и научно-технических перемен) сделало осуществимыми грандиозные предприятия по строительству храмов, пирамид и других неутилитарных сооружений, что наложило на общество чудовищно непроизводительные расходы. Одновременно усовершенствовался аппарат управления, но при этом он получил импульс к саморазрастанию, превосходящему пределы общественно необходимого. Устная память имела ограниченный объем и строго устанавливала, что необходимо хранить. Необязательное забывалось. Письменность позволила хранить ненужное и бесконечно расширять объем запоминаемого. Раскопки на территории древнесирийского города Эбла (около двух тысяч лет до н. э.) обнаружили огромные дворцовые архивы клинописных табличек. Извлеченная и обработанная часть, в основном, связана с управлением хозяйством и находится в явной диспропорции с относительно скромными размерами реального производства Эблы. Это был крупный хозяйственный и торговый центр своего времени, и обменно-производительная деятельность его, по тем временам, была значительной. Но архив его огромен и по нашим временам.

Однако развитие архаических бюрократий было лишь ближайшим последствием изобретения письменности. Более глубоким, внесшим коренные изменения в самый тип культуры, явилось другое, прямо противоположное последствие: появление письменности открыло эру индивидуального творчества. До тех пор сохранялось лишь то, что проходило цензуру коллективной памяти и включалось в традицию. Возможность записывать открыла двери перед индивидуальным творчеством, резко изменила статус отдельной личности. С этого момента цивилизация связывается с идеями личности и индивидуального творчества. Традиции отводится консервирующая функция, а личность становится дрожжами истории, ее динамическим началом. Изобретение делается повседневным фактом, а скорость исторического процесса резко возрастает.

Определенный параллелизм явлений наблюдаем мы и при изобретении книгопечатания и всем научно-техническом сдвиге эпохи Ренессанса. Спонтанный экономический процесс приводит в Западной Европе к складыванию раннебуржуазных отношений. А развитие техники связи, усовершенствование мореходства, строительство дорог превращают иррегулярные торговые связи в устойчивые национальные рынки. Однако нельзя считать случайным то, что и границы рынков, и границы государств как политических единиц отчетливо тяготеют к границам языков и что именно единство языка оказывается одним из существеннейших критериев при переходе от пестроты политических границ средневековья к той стабилизации европейских границ, которая, через все отклонения, пробивается сквозь войны нового времени. Именно век печати стал временем, когда местный диалект, с одной стороны, и сакральный язык (латынь, церковнославянский язык, классический арабский), границы которого были не политическими или национальными, а конфессиональными, с другой, сменились национальным литературным языком.

Исчислить все последствия ренессансной перемены не является задачей данной статьи.

Ренессанс воспринимался людьми, переживавшими эту эпоху, прежде всего как время расширения (им казалось — безграничное) всех возможностей. Невозможное, неосуществимое и запретное сделалось возможным, осуществимым и разрешенным. Путешествие Улисса в XXVI песне Дантова «Ада» — это еще дерзкая, героическая и греховная мечта. Переплыв Атлантический океан, он разбивается о скалы Чистилища. Но Кортес в трагедии Лопе де Веги — уже совсем другой герой. «Я Кортес <...> своими блистательными победами я дал Испании пальмы триумфа, а королю безграничные земли». Расширение возможностей, прежде всего, воспринималось как их количественное увеличение: усовершенствование конструкций кораблей сделало возможным дальние плавания. Открывались неизвестные земли — мир расширялся. Усовершенствование техники бронзового литья породило не только скульптурные шедевры Донателло, Челлини и Леонардо да Винчи, но и усовершенствованную артиллерию, а изобретение около 1480 г. гранулированного пороха и производство ядер стандартного веса и формы изменило характер военных действий. Значение этих изобретений далеко выходило за границы их непосредственных — военных или технических — целей. Пушкин любил высказывание Ривароля: «Печатный станок — артиллерия мысли». Не случайно «Сцены из рыцарских времен» — драму, посвященную краху средневековья, — он думал закончить символической сценой торжества пороха и книгопечатания над латами и замками рыцарей.

Книгопечатание расширяло сферу науки, а усовершенствование техники гравирования, изобретение офорта, приписываемое Дюреру и превращенное Рембрандтом в равноправное высокое искусство, соединило понятия «рисунок» и «тираж». Уникальность и массовость противоречиво сочетались в культуре Ренессанса.

Атмосфера быстрого прогресса науки, техники, культуры породила психологию оптимистической веры во всевластие человеческого гения, преклонение перед гениальностью человека, мощью его природы и безграничностью его возможностей. Героиня пьесы Шекспира «Буря» Миранда, воспитанная на необитаемом острове и не выдавшая никого, кроме старика-отца, при виде выброшенных на землю бурей моряков (среди которых были старики и молодые, добродетельные и убийцы) восклицает: «Как род людской красив!»¹ Обожествление творческих сил человека имело, однако, противоположную сторону: природа стала рассматриваться или как сырой материал, или в качестве неприятельской территории, которую предстоит завоевать и переделать. Фрэнсис Бэкон в утопии «Новая Атлантида» рисует идеальное общество, управляемое Соломоновым Домом — советом мудрецов, своеобразной Академией наук. «Отец» (глава) этого Дома говорит: «Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил всех вещей; и расширение власти человека над природою, покуда все не станет для него возможным»². Усилия ученых направлены на *изменение естествен-*

¹ Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 8. С. 205.

² Бэкон Ф. Новая Атлантида. Опыты и наставления нравственные и политические. М., 1954. С. 33.

ного порядка природы: «С помощью науки мы достигаем того, что они [деревья] становятся много пышней, чем были от природы». Совершаются опыты, «дабы знать, что можно проделать над телом человека». «С помощью науки делаем мы некоторые виды животных крупней, чем положено их природе, или, напротив, превращаем в карликов, задерживая их рост; делаем их плодовитее, чем свойственно им от природы, или, напротив, бесплодными». «И это получается у нас не случайно, ибо мы знаем заранее, из каких веществ и соединений какое создание зародится»¹. Это стремление изгнать из мира случайность характерно. Его надеются осуществить с помощью автоматов, к конструированию которых Ренессанс проявляет особенную склонность. Распространение часов, изобретение спиральной пружины «в 1459 (?) году было поистине революционным, поскольку позволило конструировать портативные комнатные часы, а вскоре и карманные, которые давали каждому то, что прежде было невозможно, — постоянно измерять время»². Чувство времени вошло в сознание человека и в идеологию эпохи.

Воплощением такого владыки над природными силами, изгнавшего случайность из своего мира, сделал Шекспир своего Просперо («Буря»), Желание победить и Природу, и Случайность будило у ренессансного интеллектуала интерес к астрологии, а образ великого ученого часто сливался с великим магом. Просперо изгнал Случай, он *знает* будущее: «Случилось все, как я предначертал», но он же замечает:

Исчислил я, что для меня сегодня
Созвездия стоят благоприятно³.

Не случайно в народном сознании воплощением ренессансной идеи торжества над природой стал продавший душу дьяволу доктор Фауст⁴. Но на гравюре Рембрандта он предстает пытливым ученым, покорителем тайн природы. У Марло Фауст продает душу дьяволу, мечтая осуществить гигантские проекты: соединить Европу и Африку, перекинуть мост через океан. Но инженеры Ренессанса и в реальности осуществляли проекты, заставлявшие смотреть на них как на магов. Между 1391 и 1398 гг. был прорыт канал, соединивший Эльбу с Лауенбургом и открывший судоходство из бассейна Балтийского моря в Северное, прорываются тоннели в Альпах, отводятся реки. В 1455 г. в Болонье Аристотель Фиораванти передвинул на 18 метров колокольню весом более чем 400 тонн, а в 1475—1479 гг. он же, руководя постройкой Успенского собора в Москве, применил подъемные машины для поднятия строительных материалов. В механических фантазиях Леонардо да Винчи так же, как и в изданной в 1588 г. в Париже итальянцем Рамелли инженерной энциклопедии Ренессанса «Разнообразные искусственные меха-

¹ Бэкон Ф. Новая Атлантида. С. 36.

² Deluteau J. La civilisation de la Renaissance. Paris, 1984. P. 176.

³ Шекспир У. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 131, 141.

⁴ См.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте / Подгот. В. М. Жирмунского. М., 1978; Аникст А. Гете и Фауст. М., 1983.

низмы», реальные машины и реализуемые проекты мешаются с грандиозными химерами техники.

Эпоха Ренессанса заложила основы всей последующей европейской цивилизации. На ее основе создалась культура гуманизма, идея ценности человеческой личности, возникло замечательное искусство. Одновременно получили импульс идеи национальности, средневековое вселенство сменилось идеями национальных языков и национальных культур, стали складываться национальные государства с централизованным аппаратом управления. Усовершенствовались не только технические машины, но и государственные. Техника управления — от бухгалтерской отчетности до машины власти — также пережила революционный переворот. Печать, строительство дорог, усовершенствование сухопутных и морских средств связи совершенно изменили коммуникационную психологию человека.

И все же эта светлая картина существенно меняет свои краски, когда мы в нее ближе всматриваемся. Ренессанс создал свой миф прогресса, который был воспринят Просвещением и надолго определил концепции ученых. Согласно этому мифу, все темное, фанатическое и кровавое было наследием средних веков. Именно они виновны и в инквизиции, и в расовых преследованиях XV—XVI вв., и в процессах ведьм, и в кровавых религиозных войнах. Они породили увлечения магией, астрологией, алхимией и другими «тайными науками». Светлое же и гуманное Возрождение выступило борцом с этими чудовищами и передало эстафету Разума рационалистам и просветителям XVII—XVIII вв.

Тем не менее ряд фактов противоречит этой модели. Прежде всего, обратим внимание на то, что технический прогресс (он, в первую очередь, был прогрессом военной техники; слово «инженер», впервые, видимо, употребленное в конце XVI в. С. де Ко, открывшим двигательную силу пара, тогда означало: изобретатель военных машин) сразу же начал вызывать не только восхищение, но и ужас. Особенно это относилось к артиллерии, в которой видели дьявольскую выдумку. Великий историк Возрождения Франческо Гвишардини называл ее исчадием ада. Ариосто видел в ней гибель благородного военного искусства и мечтал о возврате к «обычному» оружию.

Гуманисты Ренессанса проклинали ту же технику, которую сами создавали. Особенно пугала ее «беспринципность», способность служить любой стороне: Магомет II не взял бы в 1453 г. Константинополь, если бы венгерские инженеры не снабдили его артиллерией. Однако еще больше волновало гуманистов Возрождения другое обстоятельство: развитие науки, техники, всех областей знания не уменьшало, а увеличивало иррациональную непредсказуемость жизни в целом (отсюда страсть Ренессанса мечтать о рационализированных утопиях). Вместо того, чтобы изгнать из мира Случайность, научно-техническая революция создавала новую действительность, в которой, для человека той поры, царствовала непредсказуемость. Один из величайших умов Возрождения, Никколо Макиавелли, отвергнув и астрологию, и божественное вмешательство, свел судьбу человека к борьбе случая и воли. Великие люди «не обязаны судьбе ничем другим, кроме представившегося случая». «Случай привел этих людей к успеху, а высо-

кая доблесть позволила им постигнуть все значение случая». И в другом месте: «Судьба — женщина, и если хочешь владеть ею, надо ее бить и толкать»¹. Это умение «повелевать случаем» Макиавелли именует «высокой доблестью» (*virtù*), употребляя слово, происходящее от латинского *virtus* и обозначающее мужество, доблесть и добродетель, для обозначения торжества над судьбой, даже добытого ценой удачного злодейства.

Ренессанс — это не только эпоха «титанов Возрождения», не только свод жизнеописаний Леонардо да Винчи, Микеланджело, Дюрера или Эразма Роттердамского. Это новая эпоха в человеческих отношениях, строе мыслей и быта. В средние века не ценили детство и опасались женщин, железо ценилось почти наравне с драгоценными металлами, книга была уделом монастыря. Возрождение принесло гуманистические идеи воспитания, а в семейном быту — культ ребенка. Женщина была провозглашена благороднейшим созданием Господа, стала предметом поклонения художников и поэтов и была допущена в круг эрудитов. Народная книга и дешевая гравюра проникли в быт среднего горожанина. Железные изделия: ножницы, ножи, вилки, замки и запоры, стальные детали карет и конской упряжи — вошли в повседневный быт. По дорогам Европы скакали кареты, а часы и огнестрельное оружие сделались обычными спутниками путешественника. Моряки получили усовершенствованные навигационные приборы.

Но как чувствовал себя человек в этом быстро меняющемся мире?

Область традиции и авторитета, церковной и родительской власти вынуждена была отступать. Новая жизнь требовала инициативных, раскованных и решительных людей. Нужны были таланты, и они росли как из-под земли. «Новый человек» Ренессанса — а именно он, прежде всего, попадает в поле зрения историка — чувствовал себя победителем. Лозунгом его стало «не пропустить случай». Даже повелевающий духами маг Просперо говорит:

...если упусти я этот случай, То счастье вновь меня не посетит².

Но эта философия удачи питала также дух авантюризма и аморализма. Макиавелли мог со спокойным удовлетворением описывать, как Цезарь Борджиа, соединив жестокость с предательством и коварством, добился политического успеха, разом перебив своих врагов, но для народного читателя ренессансный тиран предстал в образе Дракулы — героя немецкой «народной книги» «Об одном великом изверге», выдержавшей в конце XV в. в Германии девять изданий (два на нижненемецком языке). Эта «брошюра много читалась, и притом преимущественно такими кругами, в которых не собирают библиотек»³. В зеркале «народной книги» ренессансный человек предстал в двух лицах: Фауста и Дракулы.

¹ *Макиавелли Н.* Соч. М.; Л., 1934. Т. I. С. 233, 324.

² *Шекспир У.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 131.

³ Повесть о Дракуле. М.; Л., 1964. С. 188.

Быстрая — на памяти двух-трех поколений, то есть в исторически ничтожный срок — перемена всей жизни, социальных, моральных, религиозных ее устоев и ценностных представлений рождала в массе населения чувство неуверенности, потери ориентировки, вызывала эмоции страха и ощущение приближающейся опасности. Только этим можно объяснить интересный для исследователя массовой психологии и все еще до конца не объясненный феномен истерического страха, который охватил Западную Европу с конца XV до середины XVII в. Характерно, что такие проявления этого страха, как процессы ведьм, не признавая различий между католическими и протестантскими землями, останавливаются на границах классического Ренессанса: Русь XVI—XVIII вв. не знала этого психоза (отдельные случаи, имевшие место на Украине, явно связаны с ренессансно-барочным духом западного влияния и лишь подтверждают это наблюдение)¹. Период этот наполнен бурными социальными движениями. Но если историка идеологии будет интересовать реальное классовое содержание этих движений, то исследователь исторической динамики массовой психологии не пройдет мимо психологических форм, в которые отливаются идеи времени. Нельзя забывать, что идеи реализуются и получают конкретный смысл не на страницах научных комментированных изданий исторических документов, а в контексте психологической атмосферы эпохи. В атмосфере Ренессанса надежда и страх, бесшабашная удаль одних и чувство потери почвы под ногами у других тесно переплетались. Это и была атмосфера научно-технического переворота.

Страх был вызван потерей жизненной ориентации. Но те, кто его испытывали, не понимали этого. Они искали конкретных виновников, хотели найти того, кто испортил жизнь. Страх жаждал воплотиться.

Прежде всего, возникла наукобоязнь, страх перед ученым, который рисовался массовому сознанию в образе злокозненного колдуна-мага, из-за спины которого выглядывает дьявол.

Для такого отношения к науке, кроме распространившегося в массе населения чувства неуверенности, были и объективные основания. Наука Ренессанса тяготела к эзотеризму: «Дом Соломона» в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона — тайное сообщество: «На наших совещаниях мы решаем, какие из наших изобретений и открытий должны быть обнародованы, а какие нет. И все мы даем клятвенное обязательство хранить в тайне те, которые решено не обнародовать»². Зеркальное письмо Леонардо, его любовь к записям в форме ребусов вписываются в ту же тенденцию облекать науку тайной. Для обывателя XV—XVI вв. наука не имела того признака, который стал для науки Просвещения одной из основных ее черт: проверяемости результатов, ясности и наглядности методов. Сама разносторонность ученых Возрождения связывалась с «тысячеискусником» дьяволом — источником всех знаний. Цезарий Гейсербакский в своих «Диалогах о чудесах» расска-

¹ См.: *Лотман Ю. М.* Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996 (Ред.); *Kovacs Z.* Die Hexen in Russland // Acta Ethnographica Academiae Hungaricae. 1973. Bd 22. S. 53—86.

² *Бэкон Ф.* Новая Атлантида. С. 42.

зывает, со слов одного аббата, о том, что тот в молодости был студентом в Париже. «Будучи туп умом и слаб памятью, так что ему донельзя трудно было что-либо понять или запомнить, он был для всех посмешищем и всеми почитался за идиота». Однажды во время болезни к нему явился сатана и предложил «знание всех наук», но студент выдержал искушение¹. Повести Цезария создавались в XIII в., но и в эпоху Возрождения рядовому обывателю был ближе благочестивый «идиот» (гречизм «идиот» означал в средние века «мирянин», «неуч», «лицо, не владеющее латынью»), чем заключивший союз с дьяволом ученый.

Другим источником опасности обыватель, выбитый из привычных норм жизни, полагал религиозные и национальные меньшинства. Церковь всегда преследовала еретиков, но в интересующее нас время ненависть к ним делается чертой массовой психологии. В условиях расшатывания быта тот, кто говорит, одевается, думает или молится иначе, чем все, вызывает страх. В Западной Европе вспыхивают расовые преследования.

Однако все страхи времени сливаются в третьем — страхе перед колдовством. Прогресс науки и техники, светский «языческий» характер культуры поколебали веру в Бога. Во многих областях жизни он стал просто ненужным. Макиавелли и Боден создают совершенно светские теории государства, в которых Божеству не оставлено никакого места, Коперник и Галилей практически вытесняют Бога из космоса. Ни религиозные, ни моральные соображения не останавливают папу Александра Борджиа, когда он в 1495 г. вступает в сделку с турецким султаном Баязетом II и за 300 тысяч дукатов отравляет его брата и соперника, а своего гостя Дзема.

Гуманисты теснили Бога, чтобы очистить место для человека. Но в сознании массового обывателя это место занял сатана. XVI—XVII века историки называют «золотым веком сатаны», «взрывом дьяволизма». Пик панических настроений приходится на 1575—1625 гг. (это было время, когда Бэкон создал «Трактат о ценности и успехах наук» и «Новый Органон», Боден — «Республику», когда работали Джордано Бруно, Коперник, Шекспир, Сервантес, Рембрандт...). Вера в мощь дьявола делается навязчивой идеей. В «Комментарии на „Послание к Галатам"» Лютер писал: «Телом и добром своим мы порабощены дьяволу... в мире, в котором дьявол князь и бог. Хлеб, что мы едим, питье, что мы пьем, одежда, которой мы одеваемся, более того — воздух, которым мы дышим, и все, что принадлежит до нашей плотской жизни, — его царство». Страх перед дьяволом, становящийся как бы воплощением и образом трагической ситуации, в которой оказался человек XVI в., сопровождает волну трактатов о сатане, ведьмах и их злокозненных деяниях². Волна эта заливают и просвещенных гуманистов. Тот самый Боден, которого глубокий знаток эпохи Л. Пинский назвал «вольнодумцем и даже атеистом, автором антихристианской „Гептапломерос", подпольной

¹ Цит. по: *Сперанский Н.* Ведьмы и ведовство. М., 1906. С. 98.

² См.: *Dehumeau J.* La Peur en Occident XIV^e—XVIII^e siècles: Une cité assiégée. Paris, 1978; 2-e éd. 1980; *Roskoff G.* Geschichte des Teufels. Leipzig, 1869. I—II; *Janssen J.* Geschichte des deutschen Volkes. Freiburg, 1883—1894. VII (1, 27), VIII; *Osborn M.* Die Teuffelliteratur des XVI Jahrhundert. // Acta Germanica. Berlin, 1893. Bd 3. § 3.

„библии для неверующих" ближайших веков», явился автором трактата «Демономания», в котором теоретически обосновывал необходимость жечь ведьм на кострах¹.

Средневековая церковь на Западе всегда преследовала ведьм, и историки, подчеркивающие ответственность римской курии, справедливо отмечают печальную роль, которую сыграла в этом деле булла Иннокентия VII «Summis desiderantes» (5. XII 1484) и пресловутый «Молот ведьм» доминиканцев Шпренгера и Инститориса (1487). Однако еще Г. Роскоф² указал, что последние за пять лет своей изуверской деятельности сожгли сорок восемь человек, а в конце XVI — начале XVII в. в многочисленных городках Германии сжигали по воскресеньям до пятидесяти «ведьм» зараз. Современники отмечали, что в ряде мест женщин не осталось вообще, отчего резко сократилось народонаселение. Пандемия страха охватила пространство от Швеции и Шотландии до Италии и от Венгрии на востоке до Испании на западе. Под флагом борьбы с дьяволом проводилось массовое истребление населения в Мексике³. Причем охваченные паническим страхом средние слои населения были широко втянуты в охоту за ведьмами. Делюмо справедливо заметил, что «все далекое, новое и меняющееся вызывало страх». Но тот же исследователь, анализируя волну доносов, возникавших в атмосфере страха и подозрительности, пишет: «В эпидемии демономании, опустошившей Европу в XVI и XVII в., на первый план выступают отношения вражды между ближними соседями: между соседними деревнями, соперничающими кланами или внутри поселений»⁴. Ухудшение экономического положения порождало имущественные тяжбы, зависть и злоба подсказывали обвинения в колдовстве, страх и подозрительность создавали атмосферу, при которой донос автоматически превращался в приговор, а каждый новый костер, с одной стороны, увеличивал атмосферу страха, а с другой, способствовал искушению быстро обогатиться за счет очередной жертвы. Переплетение мотивов создавало «логику лавины». Но если тысячи костров коптели небо Европы, то одновременно происходил процесс перераспределения богатств и смены лиц у власти, так как обвинение, от которого не было защиты, могло упасть на любого⁵.

¹ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 109. Ср. горестное недоумение ученого-позитивиста XIX в. по поводу «Демономании»: «Абсурд, фанатизм, смешно, отвратительно — вот что надо бы писать на полях каждой страницы этой прискорбной книги» (*Bandrillart H. J. Bodin et son temps. Paris, 1853. P. 189.*)

² Цит. по: *Сперанский Н. Ведьмы и ведовство. М., 1906. С. 98.*

³ См.: *Todorov Tsv. La conquête de l'Amérique: La question de l'autre. Éd. du Seuil, 1982* (рассматривается вопрос столкновения культур). Обширную литературу вопроса см.: *Chaunu P. Conquête et Exploitation de nouveaux mondes, XVI^e s. Paris, 1969.*

⁴ *Delumeau J. La Peur en Occident, 1978. P. 49, 51.* Связь между внутрисемейными распрями и обвинением в ведовстве подчеркивают этнологи, изучающие проблемы ведьм в Африке. Они же отмечают, что резкое вторжение западной цивилизации в традиционные африканские общества привело к обострению проблемы и вспышкам «демономании». См.: *Macfarlane A. Wittcraft in Tudor and Stuart England: A regional a comparative study. New York, 1970. P. 167 et etc.*

⁵ См.: *Naudé G. Apologie pour tous les grand personnages qui ont été faussement soupçonnés de magie, 1625.*

Атмосфера страха привела к упрощению судебной процедуры и отмене всех традиционных и действовавших в средние века норм защиты интересов обвиняемого. Практически были отменены ограничения на пытки. Вырванное самообвинение считалось доказательством вины. Ученые юристы, такие, как знаменитый саксонский законник Карпцов, обосновывали научными данными неприменимость к процессам ведьм обычной судебной процедуры. А известный гуманист Жан Боден писал: «Ни одна ведьма из миллиона не была бы обвинена и наказана, если бы к ней применялась обычная судебная процедура: подозрения являются достаточным оправданием для пытки, ибо слухи никогда не возникают на пустом месте». Гарантий безопасности лишались не только подсудимые, но и их адвокаты. Когда ученик Эразма Иоанн Вир в ученом трактате попытался доказать, что ведьмы — это душевно больные женщины, заслуживающие жалости, а не казни, Боден обвинил его самого в причастности к колдовству. Архиепископ Трирский Иоганн фон Шенебург, проявив особенное рвение в преследованиях протестантов, евреев и ведьм, сжег на костре и ректора университета, обвинив его в потворстве последним. Епископ Бамбергский Иоганн Георг II по той же причине сжег канцлера, пять бургомистров и многих чиновников этого города¹. В этих условиях следует оценить мужество тех редких защитников, которые, как Агриппа Неттесгеймский, пытались выиграть процессы «ведьм»².

Основными жертвами охоты за ведьмами сделались женщины. Этому были достаточные причины. В обстановке психозов массового страха в самых разных исторических ситуациях можно наблюдать черты повторяющейся «мифологии опасности». Возникает представление о заговоре некоторой тайно сплоченной группы, направленной «против всех». Особенную тревогу вызывает то, что члены группы, узнавая друг друга по тайным знакам, сами остаются неопознаваемыми. Выявление их дается не юридическими уликами, а «чувством» судьи и обвинителя. В I в. н. э. Марк Минуций Феликс, христианин, собрал уличные слухи о христианах и опроверг их в диалоге «Октавий». Здесь мы встречаем: «Они узнают друг друга по тайным знакам, благодаря чему вступают в тесные связи будучи едва знакомыми. Разврат составляет часть их религии. В общении они именуют друг друга братьями и сестрами, но лишь для того, чтобы из этих священных имен сделать прикрытие для блуда и кровосмесительства»³. Представление о чужой сплоченности на фоне собственной дезориентированности вызывает чувство угрозы.

Женщины в средние века — не количественно, а социально и культурно — были на положении меньшинства. Уже это заставляло смотреть на них в новых условиях с подозрением. Однако эпоха Возрождения не прошла даром для психологии европейской женщины — она занимала в жизни все более

¹ *Trevor-Roper H. R.* Religion, the Reformation and Social change, and other essays. London; Melbourn etc., 1967. P. 150—152.

² *Брюсов В.* Оклеветанный ученый // Агриппа Неттесгеймский. М., 1913. С. 13; *Nauert Ch.* Agrippa and the crisis of Renaissance. Urbana, 1965.

³ *Marcus Minutius Félix.* Octavius seu Idolorum Vanitate. Lipsiae, 1689. P. 35—36.

активную позицию. Она была в гораздо большей мере «новым человеком», чем средний мужчина, по крайней мере, сделала больше шагов вперед. Для дезориентированной массы женщина, если она проявляла сколь-либо необычное поведение, становилась воплощением наступившего «царства сатаны».

Для того, чтобы прояснить смысл неслыханной эпидемии преследования женщин, надо установить, кто именно из их числа подвергался наибольшей опасности быть зачисленными в ведьмы. Специально исследовавший (на английском материале) этот вопрос А. Макфарлен приходит к выводу, что ни один из экономических факторов не может объяснить преследований ведьм¹. Дело, отмечая, что большой процент жертв охоты за ведьмами составляли старухи, связывает это с ренессансным культом красоты и ненавистью к физическому безобразию². На основании многочисленных данных можно прийти к выводу, что, наряду со старухами, подобной опасности подвергаются молодые девушки и девочки с самого раннего возраста, «чужие», больные, самые красивые и самые безобразные женщины. Среди помет в списках казненных в 1629 г. в Вюрцберге, например, встречаем: «самая красивая женщина Вюрцберга» или женщина, которая одевалась «слишком шикарно». Был сожжен городской голова Баунах, о котором замечено: «Самый толстый человек в Вюрцберге». Были сожжены и лучший музыкант, и слепая девочка, и самые бедные, и самые богатые³. Отчетливо выступает страх перед крайностями, дестабилизирующими нарушениями средней нормы.

Развитие техники не ослабляло атмосферы страха, а парадоксальным образом его стимулировало. Так, исследователи отмечают роль книгопечатания в эпидемии дьяволизма. Именно благодаря печатному станку создался «бум» литературы о ведьмах в масштабах, совершенно невозможных в средние века. Пресловутый «Молот ведьм» был многократно переиздаваем в XVI в., и тираж этого кодекса инквизиции достиг 50 000 (то есть книга, предназначавшаяся для внутреннего употребления в кругу преследователей, сделалась народным чтением), тридцатитрехтомный «Театр дьяволов» — энциклопедия дьяволомании — достиг тиражей в 231 600 экземпляров. Огромными тиражами расходились наполненные страхом дьявола сочинения Лютера и Кальвина. «О демонии магов» Бодена выдержало между 1578 и 1604 гг. пять (!) изданий в латинском оригинале и было переведено на французский, немецкий и другие языки. Невозможно учесть тиражи ярмарочных «народных» книг типа книг о Фаусте или Дракуле. Анализ материалов процессов свидетельствует, что многие женщины, обвиняемые в колдовстве, в своих показаниях обнаруживают явное знакомство с печатной литературой этого рода, и это формирует их самообвинения. Можно с уверенностью сказать, что в разделенном на изолированные мирки средне-

¹ Macfarlane A. Witchcraft in Tudor and Stuart England: A regional a comparative study. New York, 1970. P. 98—100.

² Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. P. 426—427.

³ Roskoff G. Geschichte des Teufels. S. 339—341; ср. также: Soltan's Geschichte der Hexenprozesse / Neu bearbeitet von Dr. H. Heppe. Stuttgart, 1880. Bd I. S. 298; Janssen VIII, 528.

вековом обществе эпидемия страха перед ведьмами не получила бы такого панконтинентального распространения.

Характерно, что, когда во второй половине XVII — начале XVIII в. произошла относительная стабилизация: установился новый тип экономических отношений, жизнь приобрела черты стабильности и атмосфера страха рассеялась, — произошло исключительно быстрое изменение психологического климата. Одна из особенностей поведения людей в атмосфере страха состоит в коренном изменении характера их логики. Поэтому, когда такая атмосфера рассеивается, то, что вчера еще представлялось возможным и естественным, делается невозможным и непонятным. Именно этим объясняется, с одной стороны, характерная для эпохи Просвещения психология «пробуждения». Человек XVIII в. чувствовал себя как пробудившимся от глубокого и тяжкого сна (ср. гравюру Гойи «Сон разума»). Потеря психологической связи со вчерашним днем приводила к стремлению хронологически от него оторваться, отнести его в далекое прошлое. Так, культурный миф Просвещения относил религиозные войны и процессы ведьм в глубь отдаленного средневековья, что было с доверием воспринято наукой позитивистского XIX столетия.

Исследуя социопсихологию принадлежащих различным эпохам коллективов, охваченных страхом¹, историк обнаруживает самовоспроизводимость определенных форм общественного менталитета. Так, Мишель Вовель, анализируя массовые настроения эпохи Великой французской революции, заключает, что ими «руководил миф о заговоре, очень пластичный и одинаково пригодный для любых целей. Это мог быть аристократический заговор или — с началом войны — заговор иностранный, объединяющий, как говорили, „пособников Питта и Кобурга“, — этот ярлык одинаково подходил и к жирондистам, и к дантонистам, и к эбертистам, пока наконец буржуазная республика Директории не выдвинула идею анархистского заговора. Речь шла о бабувистах — сторонниках „аграрного закона“ и уравнивания имуществ. Террорист, человек с кинжалом, заменил тогда в пропагандистских символах аристократа прежних лет»². Тот же автор приводит яркий пример отражения в массовом сознании крестьянского движения за таксацию зерна, которое имело место в земледельческих районах между Луарой и Сеной: «Власти были постоянно озабочены возможностью контрреволюционного заговора,

¹ В этой связи историков начинает интересовать психология и структура такого понятия, как «толпа». См.: Рюде Д. Народные низы в истории. 1730—1848. М., 1984; очень интересная работа: Вовель М. К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции // Французский ежегодник. 1983. М., 1985.

² Вовель М. К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции. С. 137. Это мифологическое возвращение к «кинжалу» как политическому символу оказало обратное влияние на практику заговорщиков. Ср. убийство К. Зандом, А. Коцебу и Лувелем герцога Беррийского или проект цареубийства, выдвинутый М. Луниным в 1816 г. Между тем появившийся еще в 1544 г. на поле боя пистолет «быстро завоевал успех и со второй половины XVI века сделался преимущественным орудием политических убийств» (Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. P. 187). «Возвращение» к кинжалу понижало эффективность, но подчеркивало символическую функцию акта.

поэтому нередко утверждалось, что во главе крестьян, стремящихся таксировать рыночные цены на зерно, стояли священники. Если же все-таки движение невозможно было объяснить подобным образом, почему бы не объявить его делом рук „анархистов“?! И вот появилась нелепая выдумка, будто в волнениях участвовал какой-то несуществующий брат Марата, или что тут исподтишка орудует Филипп Эгалите, этот хитрый и пронырливый кузен короля, в то же время депутат Конвента <...> Но и сторонники народных таксации со своей стороны также имели схему объяснения событий. В противовес образу анархиста они выдвигали фигуру скупщика, чьи амбары они обыскивали»¹.

Не лишено интереса, что облик «заговора» наделяется повторяющимися на протяжении веков чертами, которые сами по себе, видимо, воспроизводят глубоко архаичные модели тайных культов. Так, Тит Ливий в XXXIX книге своих «Декад» описал следствие по делу о тайных вакханалиях в Риме (гл. VIII—XVIII). Прежде всего, выделяется, что сборища протекали ночью, в полной темноте и глубокой тайне. Главную роль в них играли женщины и «женообразные» мужчины (гл. XV). Собравшись в темноте и опьянив себя вином, участники таинства (по версии их обличителя, консула Постумия) предавались беспорядочным и извращенным половым общением и приносили кровавые жертвы, убивая тех, кто пытался уклониться от участия в оргиях, поскольку, «по мнению посвященных, ничто не было преступлением, но высшим проявлением их религии» (*nihil nefast ducere, hanc summam inter eos religionem esse*, р. XIII).

Любопытно отметить, что описанная Титом Ливием картина почти текстуально повторяется во враждебных слухах о собраниях ранних христиан, донесенных «Октавием» Марка Минуция Феликса. Тит Ливий и Минуций Феликс почти в одних выражениях описывают ночные сборища, разврат, совершаемый в полной тьме (в обоих случаях подчеркивается отвращение от света), кровавые расправы с ренегатами, способность узнавать друг друга по тайным знакам. Минуций добавляет ритуальное убийство ребенка и жертвенное использование его крови. По Титу Ливию, вакхические мистерии распространяются, «как заразная болезнь», по Минуцию, христиане — «как сорная трава».

Схема эта будет потом многократно повторяться в самых различных исторических контекстах. Она отчетливо выступает при описаниях шабаша на процессах ведьм (и Тит Ливий, и Минуций Феликс подчеркивают доминирующую роль женщин и представителей подозрительных национальных меньшинств).

Таким образом, мы можем наметить парадоксальную связь событий: быстрый, взрывообразный прогресс в области науки и техники перепахивает весь строй обыденной жизни и меняет не только социальную, но и психологическую структуру эпохи. Это влечет за собой разнообразные последствия, которые порождают типовые, исторически повторяющиеся конфликты. Во-первых, расширяются возможности организации форм общественной жизни,

¹ *Вовель М.* К истории общественного сознания эпохи Великой французской революции. С. 137.

памяти и учета, возможности прогнозирования результатов, во-вторых, возможности индивидуальной творческой деятельности. Тенденции эти потенциально конфликтны и в конечных проявлениях могут породить, с одной стороны, стагнацию, с другой — дестабилизацию. В-третьих, бурные возможности творчества и быстрота смены привычных форм жизни дезориентируют массы населения. Привычное перестает быть эффективным, что порождает массовые ситуации стресса и страха и реанимирует глубоко архаические модели сознания. На фоне научного прогресса может происходить психологический регресс, приводящий в потенциальных своих возможностях к неконтролируемым последствиям. Наука увеличивает предсказуемость событий, но реальная жизнь может демонстрировать совершенно непредсказуемое.

Катастрофические последствия не были бы вызваны, однако, если бы речь шла только о техническом прогрессе: изучение показывает, что великие научно-технические революции неизменно переплетаются с семиотическими революциями, решительно меняющими всю систему социокультурной семиотики. Прежде всего, следует отметить, что окружающий человека вещественный мир, наполняющий его культурное пространство, имеет не только практическую, но и семиотическую функцию. Резкая перемена в мире вещей меняет отношение к привычным нормам семиотического освоения мира. Так, Тютчев, проехав в 1847 г. через Европу по железной дороге, отметил изменение в своем чувстве пространства: если прежде города были промежутками между полями, то теперь поля — краткие промежутки между почти непрерывными городами. «Города подают друг другу руку», — писал он.

Артиллерия, техника передвижения, дороги, мореходство коренным образом меняли веками сложившиеся представления о пространстве. Если в живописи реальность строилась как иллюзия, а близкое и плоское полотно имитировало даль и глубину, то пушечное ядро делало далекое близким, а регулярность путешествий превращала странное в обыденное и иллюзорное — в реальное. Но человек, который переживал в картине увеличение пространства, в путешествии — его сокращение, был един. В результате язык пространственного моделирования терял для него абсолютность, он становился в зависимость от прагматики жанра, от той или иной сферы моделирования.

Новые вещи, вещи вне традиции обладают повышенной символичностью. А семиотика вещей порождает мифологию вещей. Так, с одной стороны, рождалась мифология золота, роскоши, великолепия, которая сливалась с мифом о человеке-искуснике, умельце, творце, богоподобном создателе (уверял же Бенвенуто Челлини, что над его головой — сияние, которое он может показывать достойным того). А по контрасту возникал народный миф о Золоте-дьяволе и о дьявольской природе всего, созданного творческими руками. Ненависть к искусству, сливаясь с ненавистью к богатству, становилась основой целого пласта народной мифологии.

Однако в наибольшей мере семиотическая революция проявилась в области языковой и коммуникативной. Не случайно вехами великих научно-технических переворотов являются рубежи коммуникативной техники: письменность, печать, эпоха телевизоров, магнитофонов и ЭВМ. Каждый из этих периодов отмечен не просто изменением коммуникативной техники, но и

коренной переменной в статусе языка, его места в обществе, престижа. Природа референции и прагматики речи для каждого из периодов претерпевает глубокие изменения.

Средние века знали безусловно авторитетное Слово, произнесенное на сакральном языке и божественное по своей природе. В отличие от слова в бытовом говорении, оно могло быть только истинным и было полностью изъято из-под власти человеческого произвола. Оно допускало толкования для слушающего, поскольку он был несовершенен, но исключало двусмысленность для говорящего (Бога и тех, через кого он говорил). Фактически оно имело смысл, но не имело прагматики. Прагматика могла возникать лишь в устах человека, излагающего божественное Слово. По мере приближения к смыслу ее надо было снимать.

Слово Ренессанса сделалось человеческим. Оно обросло сложной референцией. Сделалось очевидно, что слово может получать разные значения в зависимости от намерений. Слово сделалось лукавым, как политика, индивидуально-значимым. Его сцепления с жизнью часто подчинялись закону сокрытия, а не обнаружения смысла.

Средневековое слово могло быть непонятно (мирянин, простец, «идиот» мог не понимать полатыни), но непонимающий знал, что неизвестное ему значение незыблемо. Сама невозможность бытовой речи на сакральном языке делала референциальные отношения предельно стабильными. Слово не могло быть предметом игры.

Ренессансное слово национализировалось, слилось с народной и бытовой речью. Оно сделалось понятным, но одновременно понятность эта стала ускользать в релятивности прагматики говорящих, разнообразии жанров говорения и неупорядоченности системы референций в живой речи. В средние века латинское Слово и народное слово были разделены. И соответственно разделялись аристотелевская логика и логика бытовой жизни, идеальная и бытовая нормы поведения. Понятия добра и истины лежали вне реальной жизни и были поэтому незыблемы.

Ренессанс реабилитировал слово на народном, языке. Слово с большой буквы, единственное Слово, слово, наделенное высшим авторитетом и прозрачной референцией, заменено было обычным народным словом. Оно демократизировалось, но утратило авторитетность и надежность, потеряло доверие. Слово сделалось лукавым. Слушающий боялся обмана и подозревал его. Бытовая речь несла бытовую логику, которая из низких сфер жизни подымается до ранга мудрости века. Сомнительность клятв, введение адресата в заблуждение, скрывание прагматики своей речи, усложнение отношений между речью и реальностью порождает совершенно другое отношение к слову. Дж. Серл определил акт референции «как отношение между намерением говорящего и узнаванием этого намерения адресатом»¹. Но бытовая речь

¹ Арутюнова Н. Д. Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13: Логика и лингвистика (проблемы референции). С. 14; ср.: Searle J. R. *Référence as a speech act* // Searle J. R. *Speech An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge Univ. Press, 1969. Ch. 4. Русский перевод см. в указанном выше издании.

может не только раскрывать, но и скрывать эти намерения. В пошатнувшемся мире масса, теряющая веру в слово, поставленная в условия, когда оно заведомо оказывается ложью, начинает связывать слово не с Богом, а с дьяволом.

Параллельно идет усовершенствование иллюзионистской живописи, сменившей икону. Просвечивание абсолюта сквозь зримые формы уступает место псевдореальности, на самом деле насквозь условной. Как в кинематографе XX в., жизнеподобие усиливало иллюзорность. Даже бытовые предметы, становясь художественными изделиями и втягиваясь в сферу искусства, теряли грубую достоверность вещи и приобретали лукавую двусмысленность семиотического существования. На это народное сознание отвечало, с одной стороны, культом косноязычия, а с другой, — стремлением вернуться к «простому» и авторитетному библейскому слову. Эта жажда авторитетного слова проходит и через ереси, и через реформационные учения. Одновременно и гуманисты проявляют тягу к возвращению к классическим формам латыни — мертвого языка, писание на котором как бы снимало болезненное недоверие к слову. Авторитет апостолов или Цицерона — конечный результат был один.

Одновременно в охваченном паникой сознании людей, утративших веру в незыблемые основы вчерашнего дня, желание укротить и «догматизировать» слово оборачивалось широким распространением демагогии. Запрет сомневаться в слове приводил к тому, что, например, на процессах ведьм обвинение уже было и приговором. Сомневаться в сказанном слове — означало перейти на сторону дьявола. После того, как был сделан донос и сформулировано обвинение, следствие имело лишь одну цель — добиться, чтобы сам подсудимый своим словом подтвердил слово обвинителей. Сплетня или слух освобождались от вопроса: кто, зачем, с какой целью их произнес? Они были вне сомнений. К этому присоединяется новый авторитет — печатное слово. Интересно наблюдать, как в эпоху преследования ведьм печать не рассеивает слухи, а сливается с ними. Это можно сопоставить с тем, как в XX в. массовая культура коммерческого кино и телевидения не рассеивает, а культивирует мифы массового сознания.

Каждый резкий перелом в человеческой истории выпускает на волю новые силы. Парадокс состоит в том, что движение вперед может стимулировать регенерацию весьма архаических культурных моделей и моделей сознания, порождать и научные блага, и эпидемии массового страха. Осознание этого и изучение действующих при этом социокультурных, психологических и семиотических механизмов становится не только научной задачей.

Культура как субъект и сама-себе объект

Предлагаемое читателю краткое изложение некоторых исследовательских принципов не следует рассматривать как претендующее на философское значение. Автор весьма далек от претензий такого рода. Это лишь попытка обобщить опыт исследований конкретных фактов из истории культуры. Вместе с тем автором двигала неудовлетворенность тем, как отражаются в истории литературы и культуры некоторые привычные теоретические категории.

Классические работы по истории отдельных культур, созданные в XIX в., опирались на мышление, выработанное под влиянием идей Гегеля и Дарвина. Прежде всего, культура полагалась как некий, вне исследователя лежащий, объект. Объект этот находится в состоянии развития, которое есть закономерная, прогрессивно направленная эволюция. Исследователь находится вне этого объекта. Познание мыслится как обнаружение скрытых в объекте (культуре) закономерностей (структур). Исследователь, вооруженный логикой, находится в позиции истинности. Если говорится о «субъективном факторе», то при этом подразумеваются отклонения от истины под влиянием вненаучных воздействий: пристрастий, неосведомленности или прямой недобросовестности.

Однако по мере того как предметом исследования все более становился сам процесс исследования, усложнялся взгляд на позицию исследователя и актуализировалась традиция, в конечной перспективе восходящая к Канту. Предметом анализа становится механизм анализа, знание о знании. Интерес смещается с вопроса о том, как дух воплощается в тексте, на то, как текст воспринимается аудиторией. На этой основе развиваются различные направления герменевтики. В крайних своих проявлениях такая методика переносит все внимание на субъекта культуры. История культуры предстает в облике эволюции ее интерпретаций — современной ей аудиторией, с одной стороны, последующими поколениями, включая и традицию научной интерпретации, с другой. В первом случае интерпретация происходит в рамках синхронии данной культуры и как бы составляет ее часть, во втором она вынесена в диахронию и испытывает все трудности перевода с одного языка на другой. Если в первом случае акцент ставится на объекте (тексте), а во втором на субъекте (интерпретаторе), то сама классическая дихотомия субъект-объект актуальна в обоих.

Классическая модель коммуникации, разработанная Р. О. Якобсоном, казалось бы, примиряет эти два подхода, вводя биполярную структуру циркуляции сообщения: адресанта и адресата. Им соответствуют два типа исследований: анализ генерирования текста — грамматика говорящего; анализ интерпретаций — грамматика слушающего. Соответственно и в мире художественных текстов выделились области генеративной и интерпретирующей эстетики. Так, выдвинутая русскими формалистами мысль о тексте как замкнутом и самодостаточном мире была дополнена представлением о вне текста

лежащих кодирующих или декодирующих устройствах. Соответственно исследователь последовательно перемещался то на «внутреннюю», то на «внешнюю» по отношению к тексту позицию. Развитие «эстетики восприятия», значительные успехи которой достигнуты в работах «констанцской школы»¹, подчеркнуло односторонность как «объективного», так и «субъективного» подходов и значительно продвинуло нас в понимании механизмов работы текста. Однако выделение субъективного и объективного аспектов от этого было еще более подчеркнуто и абсолютизировано. Между тем полезные на определенном этапе как эвристические принципы, аспекты эти в реальной работе текста (на всех уровнях, включая и культуру как целостный текст) обладают столь высокой способностью взаимоперехода, что иногда оказывается полезным вообще отказаться от этих — фундаментальных для философии — понятий. Поэтому можно было бы обратить внимание на то, что понятия объективного и субъективного, с одной стороны, выступают как универсальные инструменты описания всякой культуры как феномена в любых ее проявлениях, а с другой, сами являются порождением определенной (европейской) культурной традиции в определенный момент ее развития. На неприменимость этих категорий к индийскому культурному сознанию, в частности, неоднократно указывал А. М. Пятигорский. Если же оставаться внутри европейской культурной традиции, то можно было бы заметить, что, кроме уже упомянутых нами великих основоположников нового европейского мышления — Гегеля и Канта, — возможно, полезно было бы вспомнить о третьем имени — Лейбница, идеи которого, как кажется, могут вновь обрести научную актуальность.

Фундаментальным вопросом семиотики культуры является проблема смыслопорождения. Смыслопорождением мы будем называть способность как культуры в целом, так и отдельных ее частей выдавать «на выходе» нетривиально новые тексты. Новыми текстами мы будем называть тексты, возникающие в результате необратимых (в смысле И. Пригожина) процессов, то есть тексты, в определенной мере непредсказуемые. Смыслопорождение происходит на всех структурных уровнях культуры. Процесс этот подразумевает поступление извне в систему некоторых текстов и специфическую, непредсказуемую их трансформацию во время движения между входом и выходом системы. Системы этого рода — от минимальных семиотических единиц до глобальных, типа «культура как себе-достаточный универсум», — обладают, при всем различии их материальной природы, структурным изоморфизмом. Это, с одной стороны, позволяет построить их минимальную модель, а с другой — окажется чрезвычайно существенным при анализе процесса смыслопорождения.

Инвариантная модель смыслопорождающей единицы подразумевает, прежде всего, ее определенную ограниченность, самодостаточность, наличие границы между нею и вне ее лежащим семиотическим пространством. Это позволяет определить смыслопорождающие структуры как своего рода семиотические монады, функционирующие на всех уровнях семиотического уни-

¹ Обобщающий обзор см.: *Warning R. Rezeptionsästhetik. München, 1988.*

версума. Такими монадами являются как культура в целом, так и каждый, заключенный в нее достаточно сложный текст, включая и отдельную человеческую личность, рассматриваемую как текст. Отмеченная «отдельность» (в определенных пределах) такой монады подразумевает не только наличие границы и имманентную структуру, но и «вход» и «выход». При этом, поскольку такая монада обладает не материальным, а семиотико-информационным бытием, «употребление» ею какого-либо поступающего на вход текста не приводит к его не только физическому, но и информационному уничтожению: подвергаясь в процессе «употребления» трансформации, в ходе которой на выходе появляется новый текст, исходный текст одновременно сохраняется в своем первоначальном виде и может вступать в новые отношения со своей собственной трансформацией. Так, когда кошка съедает мышь, последняя в ходе подобного употребления перестает существовать как физически реальная биологическая структура; когда техническое изобретение «съедается» новым изобретением, оно подвергается информационному уничтожению, хотя и сохраняет свое физическое бытие; когда в ходе художественной эволюции создается принципиально новый текст, он ни физически, ни семиотически не уничтожает предшествующего, хотя последний может временно деактуализироваться. В этом смысле само понятие эволюции применительно к таким сложным семиотическим явлениям, как искусство, может использоваться лишь с такой трансформацией его смысла, что, вероятно, лучше всего вообще от него воздержаться.

Другой особенностью работы этой структуры является ее способность самой поступать на собственный вход и, следовательно, трансформировать самое себя, поскольку со своей точки зрения она выступает как текст среди текстов и, следовательно, является для себя нормальной семиотической «пищей». Из этого вытекает, что способность к самоописанию (саморефлексии) и переводу самой себя на метауровень заложена в природе монады.

Монада любого уровня является, таким образом, элементарной единицей смыслообразования и одновременно ей присуща достаточно сложная имманентная структура. Минимальная ее организация включает бинарную систему, состоящую (минимально) из двух семиотических механизмов (языков), находящихся в отношении взаимной непереводимости и одновременно подобных друг другу, поскольку каждый своими средствами моделирует одну и ту же внесемиотическую реальность¹. Таким образом, извне поступающий текст сразу получает минимально две взаимно непереводимые семиотические проекции. Минимальная структура включает в себя и третий элемент: блок условных эквивалентностей, метафорогенное устройство, позволяющее осуществлять операцию перевода в ситуации непереводимости. В результате таких «переводов» текст подвергается необратимой трансформации. Происходит акт генерирования нового текста.

¹ Так, например, проекция одной и той же реальности в пространство каждодневной речи или поэзии, поэзии или живописи, правого или левого полушарий головного мозга человека будет давать непереводимые, но подобные отображения, построенные по типу метафоры.

Однако ни один семиотический механизм не может функционировать как изолированная, погруженная в вакуум система. Необходимым условием его работы является погруженность в семиосферу — семиотическое пространство¹. Каждая семиотическая монада, именно в силу своей отдельности и семиотической самобытности, может вступать в конвергентные отношения с другой (другими) монадой (монадами), образуя на более высоком уровне биполярное единство. Однако из двух соседствующих, не связанных друг с другом элементов они превращаются в органическое единство более высокого уровня, только если входят в одно и то же структурное объединение высшего порядка. Так, например, «предрасположенными» к этому оказываются структуры, обладающие антонимическими языками (например, зеркальные структуры, противоположные по принципу «правое — левое») и на более высоком уровне описываемые одним и тем же метаязыком; вообще, структуры, будучи просто «отдельными» до их столкновения, могут в дальнейшем рассматриваться как обладающие тем или иным видом симметрии. Так, например, два независимых и взаимно несвязанных племени в случае завоевания одного другим могут образовывать социальную структуру с симметрично-асимметричной организацией, типа иерархии. Любопытен противоположный пример: несмотря на трехсотлетнее владычество монголов на Руси, единой социальной структуры не возникло и многочисленные контакты на военном и государственном уровнях, которые не могли протекать без определенных форм общения, не создали общего семиотического механизма. Причину этого можно усмотреть не только в несовместимости городской и степной культур, но и в другом интересном моменте: татары были веротерпимы и не преследовали православия на Руси. Это образовывало несовместимость с православной русской культурой, в которой церковь играла исключительно важную организующую роль. Если бы татары были гонителями христиан, они были бы более «понятны» и вписывались бы как «тираны» в агиографическое сознание. В этом случае они могли бы образовать с Русью двуединство, подобное двуединству языческого Рима и христианской его общины (поведение христианина-мученика и римского чиновника взаимно отчуждено и может казаться, с противоположной точки зрения, «варварским», «непросвещенным», «фанатическим», «тиранским», «сатанинским», но оба они могут быть описаны в системе некоего единого метаязыка; религиозный индифферентизм и просвещенный государственный прагматизм монголов, позволявшие их культуре вступать в семиотические отношения с китайской, делали ее несовместимой с русской). Было бы весьма заманчиво описать различные семиотические системы с точки зрения их предрасположенности-непредрасположенности к взаимным конвергенциям.

Как только две монады вступают в связь, образуя единый семиотический механизм, они из взаимной нейтральности переходят в состояние взаимной дополнительности, структурной антонимии и начинают культивировать собственную специфику и взаимную контрастность. Акцентирование симметрии и асимметрии — две стороны единого процесса, начиная от складывающихся

¹ Подробнее о понятии семиосферы см. статью «О семиосфере» в кн.: *Лотман Ю. М. Избранные статьи*: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.

в процессе эволюции половой симметрии-асимметрии и симметрии-асимметрии функций больших полушарий головного мозга человека (в более глубоких структурных пластах можно было бы указать на левое и правое вращение в структуре материи) до закономерности складывания сложных семиотических единств. Возникновение, к примеру, культурных ареалов, с одной стороны, связано с тем, что различные культуры, входя в более сложные единства, создают механизмы межкультурного общения, усиливают черты взаимного единства. Однако, с другой стороны, их взаимная заинтересованность друг в друге питается именно непередаваемой специфичностью каждого, — безразлично, идет ли речь о «таинственном Востоке» («Запад есть Запад — Восток есть Восток»), «загадочной славянской» (или германской) душе, «непонятной женской натуре», «негритюде» или каких-либо других утверждениях специфики культур. Во-первых, они никогда не возникают в изолированных культурах. Изолированная культура не имеет специфики и не проявляет к этому вопросу никакого интереса. Для нее «мужчина» и «человек нашего племени» — синонимы, и противостоит он богу, мертвецу, бесу, зверю (иногда — женщине), но не сосуществует с иной национально-культурной спецификой. Во-вторых, национально-культурная специфика прежде всего проявляется в глазах иностранца. Не случайно первые грамматики языков пишутся иностранцами или для них, то же относится и к наиболее ранним описаниям обычаев. На этой стадии описывающий представляет себе себя как носителя метаязыка описания и, следовательно, не имеющего специфики, но воплощающего собой нейтральную норму. В-третьих, когда культура, которая до тех пор была только объектом описания, выходит на уровень самоописания, она, как правило, принимает внешнюю точку зрения на себя и описывает себя как исключительную и специфическую. Так, культурное самосознание русских славянофилов было в значительной мере определено их принадлежностью к немецкой историософической традиции, в первую очередь шеллингианской, а книга г-жи де Сталь «О Германии» не только закодировала немецкую культуру как романтическую для всей Европы, но и в значительной мере определила характер ее самокодирования. Наконец, в-четвертых, встает вопрос о специфике тех культур, которые, претендуя на роль носителей нормы для любой культуры, считали себя лишенными специфики. Специфика «восточного человека» заставляет Киплинга конструировать «специфику западного», а этнологические описания «экзотических» народов закономерно приводят к мысли об изучении собственного современного общества методами антропологии и этнографии.

Способность одной и той же монады входить в качестве субструктуры в различные монады более высоких уровней и, следовательно, оставаясь целым, быть частью различных других целостностей и в этом отношении быть не тождественной самой себе, с неизбежностью подразумевает сложный полиглолизм ее внутренней структуры.

Определенная таким образом, семиотическая монада выступает в качестве отдельности, все время углубляющей свою замкнутость в границах некоего индивидуального семиотического пространства, и одновременно как дробь, которая в своем тяготении сделаться целым вступает во все новые и новые

соединения. В тенденции каждая монада, к какому бы уровню она ни относилась, является и целым и частью.

Мы говорили, что монада является генератором новых, то есть не построенных по автоматически действующим алгоритмам, сообщений. В других работах нам приходилось уже отмечать ее способность хранить предшествующую информацию, то есть память. К этому следует добавить, что внутри семиосферы происходит постоянный обмен информацией, перемещение текстов. Это обеспечивается структурным изоморфизмом монад, включением их в метаязыковые общности, общностью границ, внутри которых устанавливается некий единый уровень семиозиса. Наличие всех этих свойств позволяет определять семиотическую монаду как интеллектуальную единицу, носительницу Разума. Человек не только мыслит, но и находится внутри мыслящего пространства, так же как носитель речи всегда погружен в некое языковое пространство. Интеллектуальная емкость семиосферы определяется тем, что она предстает перед нами как пересечение, совмещение, инкорпорированное вложение друг в друга огромного числа монад, из которых каждая способна к смыслопорождающим операциям. Это огромный организм организмов. Господствующий в нем закон изоморфизма частей и целого и частей между собой можно себе представить, вспомнив библейский образ подобия Человека Богу — низшей единицы, представленной миллионами индивидуальных вариантов высшей и единственной сущности.

Практически бесконечная вариативность монад дает основание для того, чтобы определять их как семиотические личности. Для этого есть еще одно серьезное основание. Человеческой личности присуще не только индивидуальное сознание, но и индивидуальное поведение. Это означает, что в каждой ситуации, в которой возможен более чем один-единственный выход, человек осуществляет выбор поведения. Истоки этого положения более глубоки, чем, может быть, принято думать. И. Пригожин, исследуя необратимые процессы в физике и химии, пришел к выводам, имеющим, как представляется, общетеоретический смысл для всех интересующихся динамическими процессами. Пригожин различает процессы, протекающие в равновесных и неравновесных ситуациях. Первые протекают плавно, подчиняются законам причинности и дают обратимые (симметрические) траектории, позволяющие предсказывать по пройденной части непройденную. Особенностью неравновесных ситуаций является то, что на динамической траектории появляются, в терминологии Пригожина, точки бифуркации, то есть точки, в которых дальнейшее движение с равной вероятностью может протекать в двух (или нескольких) направлениях, и предсказать, в каком оно действительно потечет, не представляется возможным. В этих условиях резко повышается роль случайности, побочного фактора, который может повлиять на будущее течение процесса. Введение случайного фактора в механизм причинности представляет огромную заслугу И. Пригожина¹. Оно деавтоматизирует картину мира.

¹ См.: *Prigogin J. L'ordre par fluctuation et le système social*. Paris, 1976; *Prigogin J., Stengers J. Dialog mit der Natur: Neue Wege naturwissenschaftlichen Denkens*. München; Zürich, 1981.

Поскольку большинство процессов, протекающих в человеческом обществе, могут быть охарактеризованы как необратимые, совершающиеся в остро неравновесных ситуациях, именно они особенно интересуют историка культуры. Однако здесь мы сталкиваемся с интересными отличиями: вмешательство в динамический процесс интеллекта решительно меняет характер динамики. Если выбор в точке бифуркации определяется случайностью, то очевидно, что чем сложнее по внутренней организации находящийся в состоянии развития объект (и, следовательно, чем больше он, как текст, включает в себя «случайного»), тем непредсказуемее будет его поведение в точке бифуркации.

Наиболее сложным объектом, который мы можем себе представить, будет объект, обладающий интеллектуальной способностью. В этом случае поведение его в точке бифуркации приобретает характер сознательного выбора. В наличии в природе случайности заложена потенциальная возможность интеллекта. Однако структура, поднимаясь до интеллектуального уровня, трансформирует случайность в свободу. При этом возникают наиболее сложные отношения причинности: между причиной и следствием оказывается снимающий их автоматизм акт интеллектуального выбора. Из этого вытекает, во-первых, что интеллектуальный акт является результатом развития асимметрических необратимых процессов и неизбежно связан со структурной асимметрией, и, во-вторых, что он включает в себя усложненный момент случайности (фактически последнее лишь перефразировка известной связи непредсказуемости и информации).

Сохраняя определенную осторожность, можно утвердить параллель между семиотическими монадами и понятием личности, поскольку и им присуща в определенной мере автономность поведения. Это, в частности, приводит к тому, что длительный процесс истории культуры не влечет за собой повышения его предсказуемости. Монада, которая как часть подчиняется строгим законам детерминации, как целое, как «личность» обладает возможностью выбора и определенным запасом непредсказуемости, автономии от целого, от своего семиотического контекста. А поскольку семиосфера насквозь пронизана «семиотическими личностями» различных уровней, она предстает перед нами как особое устройство, одновременно являющееся организованной иерархией структур и огромным числом свободно плавающих в этом пространстве замкнутых семиотических миров («личностей», текстов). Чем сложнее организована монада, тем автономнее ее поведение, тем более непредсказуемости она вносит в систему в целом. Такая организация обладает огромной информационной емкостью и фактически неограниченными возможностями саморазвития.

Как же соотносится такой взгляд на культуру с привычным членением на субъект и объект? Существование смыслопорождающей монады требует ее погруженности в интеллектуальное целое высшего порядка и непосредственной включенности в монаду более высокого уровня, по принципу: всякое интеллектуальное целое есть часть интеллектуального целого и целое по отношению к своим частям. Но и как часть, и как целое она общается со своим целым и своими частями лишь с помощью механизмов перевода, как участник диалога. Соотношение «субъект — объект» подразумевает концент-

рацию интеллектуальной активности на одном полюсе, а структурной организованности — на другом. С изложенной здесь точки зрения, элементы находятся в соотношении «включенности — исключенности», каждый мыслящий элемент — внутри мыслящего же мира. Категории «субъект — объект» могут здесь возникнуть лишь в момент, когда отдельная монада, возвысившись до уровня самоописания, моделирует себя как изолированную и единственно интеллектуальную сущность.

Так выглядит дело, когда мы рассматриваем его с внутренней, по отношению к семиосфере, точки зрения. Однако мы сразу же заявили, что вся машина смыслопорождения может работать лишь при условии поступления в нее извне текстов, то есть в контакте с внесемиотической реальностью. Может быть, в этом аспекте будет полезно определить семиосферу как субъект, а внесемиотическую область — как объект?

Прежде всего, остановимся на непоследовательности нашей терминологии: мы говорим, что извне в семиосферу поступают тексты, и одновременно видим в них «внесемиотическую реальность». Это противоречие связано с тем, что семиосфера не может вступать в контакт ни с чем, кроме текстов, а тексты — продукт семиозиса. Таким образом, любой контакт с пространством, лежащим по ту сторону границы данной семиосферы, требует предварительной семиотизации этого пространства. Подобно тому как общение в сфере естественного языка есть неизбежно общение на естественном языке, общение в сфере культуры есть всегда культурное общение. Для каждой культуры существование внекультурного пространства (пространства по-другую-сторону) — необходимое условие существования и одновременно первый шаг к самоопределению. Однако, во-первых, утверждение, что внекультурное пространство нессемиотично, — факт лишь с позиции данной культуры, и практически это означает, что существуют ареалы, где данными языками не пользуются. Но означает ли это, что там вообще не пользуются языками? Н. И. Конрад в лекциях по истории взаимоотношения культур Запада и Востока любил приводить пример того, как при первых столкновениях голландцев и японцев обе стороны квалифицировали противоположную как «варварскую», лежащую вне цивилизации, ссылаясь на то, что не находили *своей* культуры. «Внекультурная» сфера часто оказывается сферой чужой культуры, а внесемиотическая — чужой семиотики. Но дело не сводится к этому. Необходимо иметь в виду, что в семиотическом аспекте, как только внешнеположенный мир предьявлен — он уже назван, то есть хотя бы поверхностно семиотизирован. С внесемиотическим миром семиосфера практически не встречается. Очень часто на внешнеположенный мир интерполируются представления о «естественности» и до- или внесемиотичности, выработанные в недрах *данной* культуры как ее идеальная антиструктура. Так, идеальный «дикарь», которого искали философы и миссионеры XVIII в. в экзотических странах, был созданием той самой цивилизации, от которой они бежали, область подсознания, открытая в XX в., была антиконструкцией сознания этой эпохи, интерполированной на еще семиотически не освоенные психические процессы. Такова же природа мифа о космосе в массовой культуре конца XX в. Все эти примеры укладываются в долгую историю «вывернутых наизнанку» миров, создаваемых той или иной цивилизацией.

Но и подлинный внешний мир — активный участник семиотического обмена. Граница семиосферы — область повышенной семиотической активности, в которой работают многочисленные механизмы «метафорического перевода», «перекачивающие» в обоих направлениях соответственно трансформированные тексты. Здесь усиленно генерируются новые тексты. Фактически здесь происходит та же работа, что и на границе разноустроенных частей монады и на любой другой границе внутри семиосферы. Прямым воплощением этого является повышенная культурная активность на границах великих империй (например, Римской) в периоды, когда внутренние культуропорождающие механизмы оказываются истощенными. Одновременный процесс варваризации Рима и романизации варваров — убедительное свидетельство того, что и в этом случае мы имеем дело со сложным, пульсирующим диалогом, а не с однонаправленной рецепцией. Модель «субъект — объект» и здесь оказывается лишь условным и односторонним отвлечением.

Не забывая монадной структуры семиотического поля и ощущая себя самого монадой внутри этого мира, историк культуры окажется в более сложной, но, вероятно, и в более соответствующей реальности позиции.

1989

О динамике культуры

Одной из главных презумпций семиотики является предположение о существовании до- или вне семиотического пространства, по антитезе с которым определяются основные понятия семиотики. Такой подход вполне оправдан эвристически. Ошибка заключается не в нем, а в смещении принципов: логическую условность мы начинаем воспринимать в качестве эмпирической реальности.

Одна из подобных условностей — предположение о существовании в динамических процессах некоторой начальной точки, условного нуля: задается «нулевое состояние», никогда не данное нам в эмпирической реальности. Так, модель динамики культуры мы строим начиная от точки «семиотического нуля», место которого совмещается с животным миром (последнее — вопреки данным уже весьма развитой зоосемиотики). «Ноль» из области эвристической условности переносится в наши представления о реальности: «условный ноль» таит в себе мифологию начала. Когда летописец говорит: «А древляне живяху звериньскимъ образомъ, живуще скотьски: убиваху друг друга, ядяху вся нечиста, и брака у них не бываше», он вводит начальную «нулевую точку»: исходное состояние объявляется не имеющим признаков (здесь — признака упорядоченности). Дальнейшее выступает как процесс организации. Такая же, по сути мифологическая, точка зрения навязывается гипотезой противопоставления языка и речи.

Реальный исторический процесс может быть описан прямо противоположным образом: более ранние стадии в этом случае будут выглядеть как характеризующиеся более жесткой организацией, и здесь распространенное до сих пор отношение к зоосемиотике можно сопоставить с отброшенными уже взглядами на поведение «дикарей». В исторически недавнее время это последнее рисовалось как свободное от всяких ограничений — не организованное ничем, кроме непосредственной «животной» практики, а последующее развитие — как введение в этот хаос индивидуальных устремлений системы «закономерностей», например как замена промискуитета системой правил.

Изучение поведения высших животных рисует нам прямо противоположную картину жесткой организации. Узловые моменты жизни: браки, воспитание детенышей, охота, вообще всякая оценка ситуации и выбор соответствующего ей действия — предстают как строго ритуализованные. Однако существенно подчеркнуть, что само явление ритуала имеет своеобразный характер. Основную роль в ритуале играет *организация памяти*, и сам он представляет собой механизм приобщения индивида к групповой памяти. Поэтому вне человеческого мира ритуал создает систему постоянной организации, не оставляющей пространства для эволюции или весьма сильно ее ограничивающей. Он отсекает у отдельного индивида возможность индивидуального поведения и делает последнее жестко предсказуемым. В этом смысле характерны случаи, когда животное оказывается выбитым из «нормальных» условий поведения (таков, например, хищник, потерявший стаю или изъятый из естественных для него природных условий). Про такого хищника охотники говорят, что он особо опасен, так как поведение его непредсказуемо («ведет себя, как бешеный»). Но подобное немотивированное, опасное для окружающих поведение можно описать и с иной точки зрения: являясь деградацией с позиции ритуала, оно характеризуется, однако, резким увеличением непредсказуемости и может быть описано как динамический момент взрывоподобного увеличения роли индивидуального поведения.

Переход от циклической повторяемости коллективного поведения, охраняемого жесткой знаковой структурой, к беспорядку непредсказуемого поведения (возможному результату какой-то катастрофы, резко изменившей всю структуру видовой ситуации) можно рассматривать как момент смены циклического развития историческим (понятие «момента» здесь, конечно, условно: речь идет о процессе огромной хронологической протяженности).

Исторический процесс, пришедший на смену циклическому, привел к образованию постоянного конфликта между повторяемостью и внутренней динамикой форм поведения. Динамические процессы приобрели в определенных критических точках непредсказуемый характер, но сменяющие их процессы стабилизации сохранили высокую предсказуемость¹ и, более того, крайне ограниченный выбор вариантов возможностей. Этот двойной характер динамического процесса приводит к тому, что, в зависимости от выбора языка описания, человеческая история может представляться и как повторяющаяся один и те же структуры, и как непредсказуемая. Таким образом,

¹ Ср. концепцию точек бифуркации в динамических процессах (И. Пригожин).

имеет смысл различать циклическую и направленную формы динамики, причем последняя может, в свою очередь, разделяться на замедленную, совершающуюся по закрепленным законам и, следовательно, отличающуюся высокой предсказуемостью, и динамику катастрофическую, с резко сниженным уровнем предсказуемости. С точки зрения последних двух форм развития, динамика регулярных повторяемостей переживается как статика. Именно как статическое описал Платон состояние организованной смены стабильных форм на примере стилизованного образа Египта.

Сложность усугубляется тем, что в реальном историческом процессе мы никогда не имеем равномерной, последовательной, ритмичной смены динамического (катастрофического) и последующих «нормированных» этапов развития. В реальной истории присутствуют многие динамические, но не синхронизированные, обладающие разным временем развития, не связанные между собой процессы, а также хронологически одновременные им процессы, переживающие период устойчивости, в других сферах развития. Так, например, бурное развитие и взрывы в той или другой сфере науки могут хронологически и причинно не быть связанными с соответствующими взрывными движениями в разнообразных сферах быта. Взрывное состояние в искусстве может быть синхронным стабилизации в политической сфере. Однако в случаях особо бурного протекания отдельных взрывных периодов они могут навязывать свой язык другим, а в тенденции — всем динамическим процессам. Так, бурное протекание социально-политического взрыва в эпоху Великой французской революции XVIII в. привело к описанию взрывных процессов в самых различных сферах в терминах общественно-политических революций. При этом наименование процессов оказывает обратное воздействие на характер их протекания.

Самоназвание, подобно всякому наименованию, часто определяет как тип избираемого поведения, так и историческую судьбу его. Так, например, термины «большевики» или «меньшевики» обязаны своим возникновением сравнительно случайному распределению голосов на одном из ранних (II) съездов российской социал-демократии, однако в дальнейшем они в значительной мере определили реальную историческую судьбу этих партий. Термин «большевики» создавал образ *массовости и силы* и импонировал широким рабочим кругам — термин «меньшевики» таил в себе семантику *жертвенности и избранничества*, что явно импонировало интеллигенции.

Этим психологически обоснована, в частности, магия наименований — от латинского «*nomina sunt omnia*» до судьбы гоголевского Башмачкина. Акакий Акакиевич получает вместе со своим именем двойную судьбу: по греческому значению слова («незлюбивый») и по русской его народной этимологии. Гоголь, подчеркивая, что другого имени для героя найти не удалось, акцентировал его судьбоносный характер.

Примеры, аналогичные последнему, также принято относить к магии наименований, однако они имеют значительно более глубокий смысл, раскрывая *реальное* вторжение наименования в практику. Наименование действительности меняет ее сущность и характер поведения.

Из сказанного следует, что реальные исторические процессы многоплановы и полифункциональны и, следовательно, могут быть по-разному описаны

с разных точек зрения. Однако в дальнейшем мы будем, для простоты изложения, рассматривать лишь последовательность развития доминирующих структур того или иного процесса, заранее оговорив, что в реальном историческом движении все они неизменно получают окраску от различных второстепенных взрывов и «взрывных волн» предшествующих стадий.

Как уже было отмечено, в дочеловеческой культуре (в данном случае, культуре высших животных) доминирует память вида. Условное поведение является формой сохранения в жизни вида или группы определенного целесообразного опыта и правильно повторяется в утвердившихся формах. При смене циклической схемы движения линейной динамикой произошло резкое расширение набора возможных типов поведения. С точки зрения других животных это должно было бы восприниматься так, что живое существо, которое является ранней формой человека, есть существо «безумное». «Нормальное» животное не могло предсказать его поведения, как невозможно предсказывать поведение сумасшедшего, сознание которого отменяет большинство запретов здорового человека¹. Описываемая ситуация напоминает один из конфликтов в «Книге джунглей» Р. Киплинга. Организованное, «разумное» поведение героизированных животных — персонажей книги — противопоставлено здесь бессмысленным и непредсказуемым действиям бандар-логов (обезьян) с их мнимой организацией. Можно предположить, что именно так должно было выглядеть поведение раннего человека с позиций впервые сталкивавшихся с ним животных. Эта непредсказуемость, то есть то, что человек располагал гораздо большим количеством степеней свободы, чем его противники, вынужденные ограничиваться сравнительно небольшим и предсказуемым набором поведений (жестов), ставила человека в преимущественное положение, которое с лихвой компенсировало его относительную, по сравнению с животными, невооруженность. Киплинг чрезвычайно тонко проник в мир животных, наблюдающих «пред-человека»: последний кажется им не только безумным, но и безнравственным, ведущим «войну без правил».

Подобная ситуация будет повторяться: человек Ренессанса с позиции людей средних веков, более жестко организованных (менее динамичных), будет казаться нарушающим правила и достигающим победы запрещенными средствами, ведущим себя «не как люди». Расшатывание норм поведения — необходимое условие прогресса — субъективно переживается коллективом, погруженным в предшествующую стадию линейного процесса, не только как безумие, но и как моральная деградация. Это объясняет многократно возникавшие в истории культуры утверждения о том, что животные нравственнее людей. Прорыв в новые, более широкие системы правил переживается как переход из мира правил в область безграничной свободы. «Сумасшедшее», с точки зрения животного мира, существо — человек — оказалось исключительно результативным с его собственной точки зрения. Поскольку его

¹ Нечто аналогичное, хотя и в неизмеримо меньшей степени, проявляется, когда животное попадает в резко аномальную для него ситуацию, например геологической катастрофы. Но там стабильное поведение животного вступает в конфликт с изменившимся миром — здесь резко изменившееся поведение расширяет конфликты со стабильным миром.

враги из мира животных не могли предсказывать его поведения, сопротивление их резко теряло свою эффективность¹.

Однако эти новые возможности нуждались в закреплении, и здесь сделалось очевидным, что выход поведения из предшествующей области предсказуемости привел не к безграничным возможностям, — то есть к хаосу, — а к новому, организованному, то есть имеющему свою расширенную ограниченность, построению. Поскольку этот новый опыт надо было ввести в передачу при смене поколений, он быстро приобрел условный, видимо, жестовый характер. Целесообразное ненаследственное поведение закреплялось в системе устойчивых для коллектива движений. Это эффективное, целесообразное поведение закреплялось и передавалось благодаря превращению его в пред-ритуал. Вопреки распространенному мнению, человек на этой стадии должен был быть не «дикарем», делающим «все что угодно», а существом с предельно «ритуализованным» поведением.

Итак, в начале человеческой культуры лежал грандиозный взрыв, быть может, катастрофической природы. Затем наступил этап закрепления того, что было завоевано в момент взрыва.

Резкой отличительной чертой новой динамики поведения было то, что она хотя и накладывалась на биологическую память и этим была связана с дочеловеческим этапом эволюции, в то же время характеризовалась постоянным усилением роли индивидуального опыта. В животном мире в память вида внесены периоды ритуализованных действий. «Свободное», то есть индивидуальное поведение охватывает второстепенные моменты жизни и не фиксируется видовой памятью. Полезное закреплено в коллективе, случайное и индивидуальное подлежит забвению. В человеческом обществе расстановка закономерного и случайного изменилась: непредсказуемому поведению была отведена важная роль генератора новых возможностей. Генератор этот связался с индивидуальными поступками, и ему соответствовало расширение степеней свободы. Противонаправленный механизм — коллективный по своей природе — оценивал и включал одни из них в память общего поведения, вычеркивая другие.

В бифуркационные моменты расшатанность ограничений приводит к взрыву новых форм поведения. В период замедленного развития совершается отбор и закрепление тех из них, которые оказываются целесообразно оправданными.

Таким образом, случайные вспышки превращаются в поведение. Отбор закрепляет и включает в передаваемое следующим поколениям те из поступков, возникших во взрывной период, которые получают определенную мотивацию.

Задача сохранения индивидуального опыта потребовала новых и значительно более сложных функций памяти. Из всего многообразия типов пове-

¹ Динамика поведения человека, в свою очередь, резко перестраивала поведение животных. Ошибочно думать, что животные каменного века вели себя так, как их (современные нам) потомки. Они были значительно более беззащитны. Современное поведение животных показалось бы им тоже «сумасшедшим», поскольку многие черты его продиктованы контактами с человеком.

дения, часто случайных, целесообразность отбирала, а память сохраняла и передавала относительно ограниченный перечень того, что имело смысл. Так сложилась последовательность двух этапов: непредсказуемое увеличение новых возможностей поведения в бифуркационные моменты и последующий (в периоды замедленного развития) отбор наиболее целесообразных вариантов. Из последнего вытекает существенный вывод: на раннем этапе выбор форм поведения не имел творческого характера, то есть совершался по определенным правилам (роль случайности последовательно ограничивалась). Закрепление отобранных целесообразных жестов и поступков также требовало ритуализации: условная система движений, выпускаемых криков и музыкальных воплей служила запоминанию. Необходимость передачи ненаследственных целесообразных действий требовала сближения ее с определенными формами предискусства.

Представление о том, что деятельность человека на ранних стадиях его развития была практической в нашем смысле слова — то есть принципиально противостояла эмоционально «художественному» началу, — не подкрепляется ни имеющимся в нашем распоряжении материалом, ни теоретическими соображениями. Именно на этом этапе вопрос закрепления опыта потребовал механизмов памяти, которыми человек не обладал. Совершенно новое требование сохранить все возрастающий запас ненаследственных сведений породило аппарат запоминания, художественный по своей природе. Это не было изобретением человека: можно было бы сослаться на знаменитый пример того, как пчела передает ненаследственную информацию, переводя ее на условный язык «танца». Конечно, относительная стабильность передаваемых пчелами сведений позволяет ограничиться наследственной и относительно ограниченной системой «танца», между тем как открытый характер человеческой информации потребовал значительно более богатого и динамичного механизма.

Итак, уже на самых ранних этапах человеческого поведения, о которых мы можем судить только умозрительно (как известно, все, что можно было наблюдать даже у самых «примитивных» народов, либо принадлежит значительно более позднему периоду, либо является результатом вторичного опрощения), мы можем предположительно выделить две противоположенные тенденции, имеющие, однако, подобную структуру. Первая — расширение возможностей жестового поведения и создание новых типов ритуализации, вторая — ограничение и отбор, закрепление в коллективной памяти, что связано с сужением ритуала. В обоих случаях, однако, ритуал не отделен от практической деятельности и не противопоставлен ей, а является языком, в котором практический поступок приобретает функцию общественного поведения. Поэтому система осмысленных действий в архаическую эпоху была значительно более жесткой, чем на позднейших этапах. Подобно тому как люди на ранних стадиях письменной культуры не могут позволить себе использовать графику всуе и приписывают ей одновременно и сакральную функцию, и ритуал, и непосредственное практическое вмешательство в жизнь, так человек, для которого поведение во всей своей совокупности (жест, восклицание и т. д.) приобрело смысл, не мог позволить себе всуе пользоваться этими средствами. Они были *одновременно* и действия, и память, и миф.

Следующий этап был связан с разделением практической и мифологической сферы жизни. Практическая сфера получала значительно большую свободу, то есть переводилась на язык со значительно большим количеством элементов и возможностей их комбинаций, язык настолько более разнообразный, что субъективно он мог переживаться как не-язык, то есть как неорганизованная сфера. Область же мифологического языка сужалась и приобретала характер подчеркнутой структурности. На этом этапе семиотическое осмысление и практическое поведение все еще отождествлялись или были тесно слиты. Однако внутри этой системы уже намечается разграничение действий, имеющих значение, и значений, соотнесенных с действием: поступка, который нечто означает, и значения, которое реализуется как поступок.

Различие между этими аспектами получило в дальнейшем глубокий смысл. Поступок сделался источником восприятия определенных форм культурного поведения как носителей определенной семантики. На этой почве возникло, например, разделение практического и сакрального поедания, деритуализация одного и подчеркнутая ритуализация другого. Однако в обоих случаях поедание сохраняло не символический, а гастрономический характер. Более того, физиологическое переживание еды составляло неотъемлемую часть и ритуального поедания. Поедание должно было сопровождаться радостью физиологического утоления голода. Получение пищи более богатой, жирной, вкусной, в огромном количестве было связано с нераздельным слиянием магической функции и физиологического удовлетворения. Точно так же жесты, вопли, восклицания, смех, подчеркивающие радость и изобилие, имели и магический характер, но не были игрой. Их наполняли искренние, непосредственные эмоции, что для внешнего наблюдателя придавало бы картине мнимо хаотический вид. При этом сама физиологическая сторона поедания приобретала вторичный ритуальный характер, постепенно порождая ту систему ритуальной физиологии, которая была описана М. Бахтиным и целым рядом этнографов. Бахтин истолковывал эту систему как вторжение свободы в сферу ритуальной ограниченности, но он же показал, что «свобода» эта сама осуществляется в ритуальных формах. Таким образом, субъективная деритуализация приводит к удвоению ритуала. Дальнейшее увеличение магической функции поедания, как и других физиологических процессов, приводило к серьезной перестановке акцентов.

Если, как отмечалось, вначале (в логическом смысле, ибо о реально-историческом последовании говорить трудно) поедание было *содержанием* еще не развитого ритуала, то в дальнейшем оно превратилось в знак, в ритуальную форму. С одной стороны, это приводило к расширению сферы содержания. Не только удовлетворение голода, но и весь комплекс положительных эмоций и значений (заключение мира, вся сумма брачных ритуалов и др.) мог оформляться ритуальным принятием пищи. Пир становится универсальной формой ритуала, имеющего широкое положительное значение. Одновременно он оказывается готовым ритуализованным выражением для самого различного содержания. Закрепленный характер приобретают даже эмоции, физиологическая основа которых все более знаково ритуализируется. Таковы ритуальные жесты радости на пиру, которые придают всему поведению в целом знаковый характер. Возникает необходимость *обучаться* веселому или тра-

гическому поведению и умению их различать и понимать (ср. фольклорный сюжет о дураке, плачущем на пиру и смеющемся на похоронах¹: здесь «дурак» — человек, не владеющий общим языком поведения). Происходит и расширение области выражения: еда может заменяться символом еды, кровавое мясное поедание — растительным. Развивается сложная и весьма разнообразная система замен, в ходе которых вчерашнее содержание превращается в выражение, знак.

Так происходит подмена жертвоприношения жреца или другого сакрального персонажа временным его заместителем — другим человеком, например членом иного племени, рабом, вообще — «чужим». А так как «чужой» воспринимается как «не вполне человек» (ср. во многих языках синонимию слова «человек» и племенного самоназвания), то следующий шаг — замена жертвенного человека сакрализованным животным. При этом происходит усложнение семиозиса: убиваемый и, в предельно полном ритуале, поедаемый жрец *означает бога*, замещающий его раб *означает жреца* (и, следовательно, тоже бога), съедаемое ритуальное животное также исходно означает бога. Только в дальнейшем *жертва богом* сменяется *жертвой богу*. Однако постоянным является сам механизм замены, вплоть до христианского приобщения — сначала тайной вечерей («И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им и сказал: приимите, ядите; сие есть Тело Мое. И взяв чашу, благодарив, подал им; и пили из нее все. И сказал им: сие есть Кровь Моя» — Мар. 14, 22—24), а затем евхаристией с полной заменой жертвы вином и хлебом (облаткой). При этом тайная вечеря есть не просто предсказание гибели, как, рационализируя, истолковывает ее позднейшее сознание, а *то же самое*, что и распятие, только на другом языке. Трудность понимания этого типа подмены для сознания позднейших периодов приводила к возникновению сюжетов, усматривавших игру словами там, где изначально было обозначение одного и того же в разных системах символики. Позднейшее рационалистическое мышление склонно упрощать это мифологическое единство. Так, например, известно свидетельство об обычае обмана богов в римской практике. Божеству обещают некоторое количество голов (подразумевается, что бог предполагает получение голов скота), а после удачного завершения дела ему преподносятся головки мака. Восприятие эпизода как игры словами и обмана, конечно, более позднее истолкование раннего мифологического неразличения между знаковой жертвой и коммерческим обменом равными ценностями. Здесь юридическое мышление римлянина переводит мифологию на свой язык.

Со сказанным можно было бы сопоставить соотношение физиологического и семиотического в восприятии полового общения. Восприятие это переживало не менее сложную эволюцию. На каких-то его стадиях половое общение *семиотически* не отделялось от поедания, входя в общий образ изобилия и в ситуации переводимости на более общий язык (ограничение запретов вплоть до их полного снятия). В другие исторические моменты

¹ Следует отделять от сказанного случаи ритуализированного несоответствия поведения его интерпретации, например ритуальный смех на похоронах и на поминках или ритуальный плач невесты в свадебном обряде.

могла возникать предельная семиотизация физиологической стороны полового общения. Так, ритуал рыцарской любви включал такую степень противопоставленности бытового и знакового аспектов, которая в принципе исключала возможность полового общения (поклонение Св. Деве как объекту рыцарской любви). Одновременно физиологический акт, например изнасилование рыцарем крестьянки, в принципе не переводился на язык любви. Предельно противоположной поведенческой системой может считаться поведение молодежи второй половины нашего века, переводящее половое обещание в сферы «обычного», «будничного» и отделяющее его от поведения любовного и семейного.

Этап, когда поступок был одновременно речью, сменяется тенденцией к их разделению.

Принципиально новый этап в становлении культуры был связан с появлением условных знаков, полностью отделенных от обозначаемого ими предмета. Эта величайшая революция создала речь в нашем значении слова. Конечно, словесное говорение возникло значительно раньше, но тогда, когда слово не могло быть отделено от того, что оно обозначало, оно выполняло приблизительно ту же роль, которую жест играет в современном общении, — роль аккомпанемента, усилителя значения, носителя окраски; основная же семантика оставалась за обозначаемым предметом или жестом. Возможность такого языка с парадоксальностью истины показал Свифт, описав один из языков Лапуты, который состоял в том, что жители носили с собой большое число предметов и показывали их друг другу *вместо слов*. Здесь предмет был выражением, а слово — его содержанием. Этот язык, при очевидных неудобствах, обладал бы одним бесспорным преимуществом: он исключал возможность лжи, поскольку выражение и содержание были неотделимы друг от друга. Отделение слова от вещи имело неисчислимые последствия: ближайшим была возможность лжи, отдаленным — появление поэзии.

Дальнейшая история человечества превращается в историю пользования словами. Если до этого доминирующая роль семиотики в культуре была замаскирована практикой, то теперь семиотика (функция и роль речи) становится доминирующим механизмом истории. Одним из основополагающих вопросов культуры становится отношение ее к слову. Сложность здесь усугубляется следующим обстоятельством: традиционная философия истории исходит из предположения, что появление нового этапа связано с полным уничтожением предыдущего. Однако, подобно тому как в биологической эволюции ранние формы жизни лишь частично вымирают, а в значительной мере эволюционируют, приспособившись к новым условиям, в человеческой истории и культуре выделение новых доминант отнюдь не приводит к исчезновению предшествующего. Так, появление новейших цивилизаций не привело к исчезновению ни рабовладения, ни других — более ранних — экономических форм. В равной мере архаические системы обычаев и форм поведения отходят на периферию, но, как правило, сосуществуют с более поздними структурами. Например, возможности двойного функционирования вооруженного боя: и в непосредственно практической сфере, и в сфере условно-семиотической — в исторической практике постоянно переплетаются. По мере того как устанавливались феодальные этические нормы, рана, на-

несенная противником, получала двойную оценку: рядом с практическим значением все более заметным делается символическое. Получение раны как знака храбрости становится желательным (традиция эта продержится до новейших времен; известна, например, манера буршей в немецких университетах раздирать раны на лице и при лечении искусственно придавать им устрашающе-заметный характер: рана выступает как знак чести). Семиотика чести трансформирует бытовые представления, превращая нежелательное в желательное. Одновременно происходит подмена реального действия его знаковым изображением. Так, при посвящении в рыцари реальное пролитие крови постепенно сменяется знаковым ударом меча. Вместе с тем возникает понятие «честной раны» — раны, возвышающей достоинство, — и раны унижительной. К первым относятся раны, нанесенные спереди и опасные, ко вторым — раны, нанесенные сзади и не оружием. Вторжение условно-семиотических оценок в практические отразилось, например, в том, что в более поздней редакции «Русской правды» — юридического текста русского раннего средневековья — удары, наносящие ущерб чести (удары плоскостью меча, рукояткой и тыльной стороной руки), влекут за собой более высокую компенсацию пострадавшему, чем физически тяжелые раны.

При теоретическом подходе мы можем располагать элементы культурной семиотики по степени их усложнения в процессе эволюции. Однако реально различные семиотические структуры от самых примитивных до наиболее сложных сосуществуют одновременно, переплетаясь друг с другом. Так, например, дуэль как определенная семиотическая структура образует пересечения, по сути дела, различных механизмов. Уже отношение ее к физическому столкновению (драка) не столь однозначно. Известный дуэлянт Ф. И. Толстой (Американец), по свидетельству Вяземского, так обыграл отношение дуэли к рукоприкладству: «Князь*** должен был Толстому по векселю довольно значительную сумму. Срок платежа давно прошел, и дано было несколько отстрочек, но денег князь ему не выплачивал. Наконец Толстой, выбившись из терпения, написал ему: „Если Вы к такому-то числу не выплатите долг свой весь сполна, то не пойду я искать правосудий в судебных местах, а отнесусь прямо к лицу Вашего сиятельства"»¹. Здесь перед нами многоступенчатый каламбур. «Отнестись к лицу» — выражение бюрократического языка в значении «подать непосредственную жалобу начальству» — одновременно обозначает у Толстого и условно-жестовое оскорбление, сопровождавшее вызов на дуэль (пощечина как знак оскорбления, в реальной практике, как правило, заменявшаяся *знаком* пощечины: угрожающим жестом, швырянием перчатки или словесным оскорблением²). Толстой-Американец, однако,

¹ Вяземский П. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 70.

² Перчатка или карта могли швыряться в лицо, являясь знаком пощечины, или на пол — как знак знака. О. Мандельштам, вызывая на дуэль А. Н. Толстого, просто прикоснулся ладонью к его щеке. Стенич (по сообщению Е. М. Тагер), описавший этот эпизод, увидел в нем только комическое несоответствие облика Мандельштама и «рыцарской» ситуации. Вероятно, он не прав, и поведение Мандельштама осуществляло предельно утонченную форму оскорбления: сходство с дракой, столь понятное и естественное для А. Н. Толстого, было полностью элиминировано и заменено оскорбительным жестом прикосновения к лицу.

угрожает обидчику и другим — тем, что он, — вырвавшись из сферы семиотики в область практического поведения, — просто избьет его — «даст по морде». (Выражение «дать по морде» — ритуальный отказ от ритуала. Не случайно Мастер в романе М. Булгакова с неритуальной точки зрения «безумца» требует сначала выяснить, «лицо» у его обидчика или «морда». «Дать по морде» и «дать пощечину» в языке поведения не синонимы, а антонимы). Таким образом, каламбурный фразеологизм Ф. Толстого «обратиться к лицу» принадлежит одновременно и бюрократическому языку, и ритуальному жесту, и антиритуальной практике.

Дуэль создает прямо противоположную драке ситуацию. Угроза физической боли уничтожается вообще и заменяется различными соотношениями элементов: «жизнь» — «смерть», «нанесение оскорбления» — «снятие оскорбления», то есть материальный ущерб заменяется семиотикой чести. Первый результат этого — требование равенства. Дуэль возможна только между равными противниками. Равными должны быть возраст или общественное положение: дерзкая речь Пушкина, обращенная к М. Орлову в Кишиневе, не могла привести к дуэли не только из-за великодушия последнего, но и потому, что положение генерала, командира дивизии, пролившего кровь на войне и увенчанного орденами, и ссыльного начинающего поэта было слишком различно. Орлов мог отказаться от сатисфакции, и это нимало не уронило бы его достоинства. Сходный случай — отказ Булгарина стреляться с Дельвигом. Булгарин отделался острым словом: «Скажите барону, что я видел кровь больше, чем он чернил». Пушкин записал это как пример острого и находчивого слова, а не трусливого уклонения от опасности. Дуэль бывшего наполеоновского офицера и страдавшего близорукостью петербургского поэта могла без ущерба для чести быть отвергнута тем, за кем было явное преимущество. В равной мере невозможна была дуэль между дворянином и разночинцем. В этом, например, гротескный комизм дуэли Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым. Известно, что поэт Вуатюр был отчаянным бретером именно потому, что страдал от комплекса неполноценности разночинца. Вольтеру его оскорбитель отказал в дуэли, приказав своим лакеям просто избить палками наглого молодого разночинца.

Таким образом, дуэль соединяет угрозу смерти с утверждением социального равенства противников и тем самым вводит оскорбленного в пространство семиотики благородства. Сравним эпитеты: «готовить *честный* гроб на *благородном* расстоянии» («Евгений Онегин»). Материальная сторона дуэли всегда связана с определенной иерархией смыслов, условных по своей природе. Дуэль есть обряд снятия оскорбления и восстановления чести. Стоит разрушить семиотику этих двух явлений, как дуэль превращается в убийство. Условный характер дуэли определяет и семиотическую условность компенсации. Если компетентное в вопросах чести лицо признает, что оскорбление не имеет смертельного характера, то элемент реального боя может поэтапно ослабевать, причем одновременно будет возрастать иерархия условной семиотики. Восстановлением чести может сделаться условное пролитие крови (хотя бы незначительной ее капли), обмен выстрелами. Этот последний также имеет ритуальный характер: даже при отсутствии кровожадных намерений продемонстрировать миролюбие можно только в определенных формах. Здесь

играет роль семиотика жеста. Так, например, выстрел в воздух не должен производиться демонстративно (особенно щекотливо в этом отношении положение первого стреляющего, поскольку, стреляя в воздух, он как бы навязывает сдержанное поведение и противнику, лишая его свободы выбора). Демонстративный выстрел в воздух, и уж тем более первым стреляющим, может быть воспринят как оскорбительный жест презрения. Именно он взбесил Мартынова и спровоцировал его кроважидное поведение во время дуэли с Лермонтовым. Высшим пределом условности была замена дуэли жестами в условной ситуации, обмен условными формулами применения или столь же условными формами бретерского поведения. Так, например, дуэль между Грибоедовым и Якубовичем не имела никакой реальной причины: ни один из противников не был оскорблен и не имел ровно никаких оснований желать кровопролития. Они должны были обменяться выстрелами лишь как участники знаменитой четверной дуэли, на которой они выступали секундантами. Однако именно здесь вторжение в ритуал непосредственных эмоций (обида, озлобленности) привело к тому, что дуэль чуть было не закончилась трагически.

Структура семиотического аспекта культуры противоречива. Одна тенденция связана с умножением разнообразных языков. Динамический характер процесса определяет постоянное возникновение все новых и новых знаковых систем и перестановку их доминант. Жесты, пение, танец, различные виды искусств по очереди сменяют друг друга в роли руководителей семиотического процесса. Процесс этот никогда не бывает моноструктурным. Только в плане исследовательского упрощения можно представить себе изолированную историю литературы, живописи или какого-нибудь другого вида семиотики. В реальности движение осуществляется как постоянный обмен: восприятие чужих систем, сопровождающееся переводом их на свой язык. В порядке сравнения это можно сопоставить с взаимодействием партий различных инструментов в симфоническом оркестре. Написать изолированно историю какого-нибудь языка, например языка поэзии, вне окружающего его контекста — приблизительно то же самое, что извлечь из оркестра партию одного инструмента и рассматривать ее как целостное произведение¹. Фактически на тех же идеях основывался Ю. Н. Тынянов в его концепции доминирующей роли второстепенных литературных направлений и постоянной смены первого и второго рядов литературы. Тыняновская идея: высокая поэзия не рождается высокой поэзией, а происходит из рядов отверженной (ср. у А. Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда») — может быть перефразирована как мысль о том, что новый этап, например, литературы не рождается из предшествующего этапа без доминирующего воздействия боковых линий.

Противоположная тенденция связана со стремлением каждой из разнообразных тенденций захватить доминирующее положение и навязать свой

¹ Явление это, однако, изначально двойственно. Подобно тому как отдельная человеческая личность является и частью коллектива, и его целостным подобием, отдельная история литературы или какой-то другой области искусства, или искусства в целом может рассматриваться и как часть культурной толщи, и как ее целостное подобие.

язык эпохе в целом. Так, в русской и — шире — европейской культуре второй половины XIX в. роман занял доминирующее положение и навязал свой язык всем родам искусства (интересно было бы также изучить воздействие русского романа на русскую и европейскую философию, а также на бытовое поведение и характер политической борьбы эпохи). В равной мере, период романтизма связан был с чрезвычайно широкой агрессией поэмы в политическое мышление и в быт людей этого времени. Можно было бы отметить и агрессию военного, наполеоновского мышления в различные сферы европейского сознания от политики до искусства (ср., как упорно современники отмечали сходство с Наполеоном в лице и фигуре Пестеля и Муравьева-Апостола. Пестель и Муравьев-Апостол не были похожи друг на друга, и то, что в них обоих видели черты французского императора, свидетельствует, что политическая роль диктовала восприятие внешности, а не наоборот). Для князя Андрея Болконского в «Войне и мире» выражение «мой Тулон» становится знаком целой жизненной программы, содержание же этого знака — завоевание исторической роли, то, что Лермонтов выразит словами: Я рожден, чтоб целый мир был зритель Торжества или гибели моей.

Принципиально новая функция языка была связана с далеко зашедшим процессом отчуждения. Отделение языка от поступка свело деятельность к жесту. Если у истоков говорение было неотделимо от действия и составляло его часть, то теперь говорение сделалось самодостаточным, и слово и жест (поступок) смогли отделиться друг от друга. Это резко усилило самостоятельность семантики слова. Другая сторона процесса — отделение знака от действия и возможность появления самодовлеющих знаков. Выражением «освобождения» слова явилась возможность лживой речи. Это стало блестящим доказательством того, что язык получил совершенно новую степень свободы.

Стремление речи к стабильным формам, к застыванию в не подлежащих варьированию текстах, с одной стороны, и расширение свободы комбинации элементов речи, с другой, составляют две противонаправленные тенденции, динамический конфликт между которыми лежит в основе всего процесса.

Можно предположить, что первоначальная функция говорения связывалась, с одной стороны, с магией, а с другой — с закреплением повторяемых жестов в узловых моментах поведения. Подобного рода говорение должно было тяготеть к стабильности, к повторяемым формулам. Оно было консервативно и, в идеале, направлено к окаменению и сакрализации. Противоположным образом развивалась речевая периферия. Будучи связана с ритуалом, она вместе с тем сохраняла большую свободу. Бессмысленные бандар-логи Киплинга (в отличие от положительных героев — животных, речь которых ритуальна) «болтают», то есть произносят слова, свободно связанные со смыслом. Подобная «болтовня» могла царить и за пределами ритуала. И именно тут, за границами ритуала, слово получило ту степень свободы, которая позволила образоваться словесному искусству. Не-сакральная поэзия потребовала такой степени свободы речи, которая могла возникнуть только в игре — типе поведения, принципиально противопоставленном сакральному.

Эта новая, значительно более динамическая структура, вторгаясь в сакральный мир извне — из мира игры, пьянства и вседозволенности (глубокий анализ этого аспекта истории см. у Бахтина), достигая апогея, сама сакрализовалась. Так, Дионис, окруженный толпой священно безумных спутников и спутниц, вторгся в упорядоченный мир греческих богов, вступив в состязание с Аполлоном. Перед нами — полный цикл: структура, антисакральная по своей природе и расположенная на периферии культуры, вступает в единоборство с ее сакрализованным центром, с тем чтобы в дальнейшем вытеснить его и занять его место. Сопоставить с этим можно эпоху Ренессанса, когда в пределах католических государств произошла десакрализация культуры, вызвавшая затем драматический диалог между сакральными и несакральными формами культуры и искусства. Диалог этот, казалось бы, завершился глобальной победой профанических форм культуры в европейской XVIII в. Однако сакральное место оказалось заполненным профаническими формами культуры, принявшими на себя сакральные функции. Характерным примером явилась русская литература, которая начиная с XVIII в. и до Гоголя, Достоевского и Л. Толстого взяла на себя функцию, которая в средневековой культуре имела сакральный характер. Искусство (в первую очередь — литература), присвоило себе не принадлежащую ему религиозно-этическую функцию. В равной мере оно растеклось в сферу философии (обусловив специфику русской философской школы), публицистики и приняло на себя универсальную функцию всеобщего языка культуры.

Если ранее «действие, имеющее значение», сменялось «значением, выраженным через действие», то с переходом к словесной доминанте значение выражает другое значение, то есть всякое значение может сделаться выражением для некоего содержания, которое, в свою очередь, может стать выражением для содержания 3-й, 4-й и N-й степеней. Уже средневековая мистика показала, как далеко может простираться искусство многоуровневой символики. Законченная семиотическая структура складывается как напряжение двух противоположенных тенденций, введения все новых языков, их количественного расширения — и стабилизации их числа в пределах ограниченного перечня. Так, например, в конце XIX — начале XX в. бурно развивалась активность художественной семиотики в сферах, которые до этого не были ни художественными, ни семиотическими. Как полноправные искусства начали восприниматься балаган, цирк, народная ярмарка со всем комплексом входящих в нее структур, выкрики уличных торговцев и т. д. Наиболее ярким результатом этого процесса явилась реабилитация кинематографа. Однако на другом конце культурного мира происходило окаменение традиционных форм искусства, которые вообще выводились за пределы художественно активного.

Одновременно протекал еще один процесс: антитеза речи и языка как эмпирической реальности и ее условной модели потенциально таила в себе две возможности. С одной точки зрения можно было рассматривать многочисленный и разнообразный перечень создаваемых искусствами текстов в качестве реальности, а конструируемый в процессе перечисления язык — как условную модель. Однако в истории культуры мы встречаем и противоположный взгляд, с точки зрения которого именно предельная обобщенность

открывает путь к реальности, а индивидуальное уводит в область случайного и кажущегося. Это реальное двуединство семиотического механизма нашло отражение в средневековом споре номиналистов и реалистов.

Двойственность природы человеческой культуры связана с глубинной ее сутью: конфликтным сочетанием ее линейной направленности и циклической повторяемости. Двойная природа человеческой культуры является реальной основой двух семиотических подходов к ее истории. Культура может рассматриваться в ее линейной динамике как постоянная смена старых структур новыми, как это делается в традиционной исторической науке. Такой взгляд будет высвечивать непрерывное становление новых форм, сменяющих и отбрасывающих старые. Однако в истории культуры многократно высказывались и циклические концепции, которые видели доминанту в повторяющейся смене структур. Вопрос этот можно было бы решить указанием на то, что повторяемости принадлежат языку культуры, а динамическое разнообразие — ее речи. Однако выше уже подчеркивалось, что противопоставление языка и речи абсолютно лишь в условном процессе описания. В реальности же они постоянно меняются местами. И циклические, и динамические процессы равно реальны. Разные типы описания лишь высвечивают разные типы реальности.

Мелкие заметки, тезисы

О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры

1. В этнографии и социологии после работ Леви-Строса утвердилось определение культуры как системы дополнительных ограничений, накладываемых на естественное поведение человека. Так, например, половое влечение как потребность принадлежит природе, но после того, как оно подчиняется дополнительным запретам (запреты на родство, место и время, по принципу наличия — отсутствия церковной или юридической санкции и пр.), природная функция уступает культурной.

2. С психологической точки зрения, сфера ограничений, накладываемых на поведение типом культуры, может быть разделена на две области: регулируемую *стыдом* и регулируемую *страхом*. В определенном смысле это может быть сведено к тривиальному различию юридических и моральных норм поведения. Однако такое отождествление объясняет далеко не все.

3. Выделение в коллективе группы, организуемой стыдом, и группы, организуемой страхом, совпадает с делением «мы — они». Характер ограничений, накладываемых на «нас» и на «них», в этом смысле глубоко отличен. Культурное «мы» — это коллектив, внутри которого действуют нормы стыда и чести. Страх и принуждение определяют наше отношение к «другим». Возникновение обычая дуэли, полковых судов чести в дворянской среде, студенческого общественного мнения (отказ подавать руку), писательских судов, врачебных судов в разночинной среде, стремление внутри «своей» среды руководствоваться этими нормами и не прибегать к услугам суда, закона, полиции, государства — свидетельства различных типов стремления применять внутри «своего» коллектива нормы стыда, а не страха.

4. Именно в этой области классовые характеристики культуры проявляются особенно резко: если дворянский коллектив XVIII в., в идеале, внутри себя организуется нормами чести, нарушение которых *стыдно*, то по отношению к внешнему коллективу крестьян он навязывает запреты страха. Однако и крестьянский мир внутри себя организуется стыдом. По отношению к барину допустимы действия, которые внутри крестьянского мира считаются стыдными. Здесь допускается обращение к внешней силе («царь», «началь-

ство»). «Честь» предполагает решение всех вопросов внутренними силами коллектива (ср. отношение к «ябеде» в школьном коллективе).

5. Описания, основанные на выделении норм, нарушение которых в данном коллективе стыдно, и тех, выполнение которых диктуется страхом, могут стать удобной основой для типологических классификаций культур.

6. Соотношения этих двух типов нормирования поведения человека в коллективе могут существенно варьироваться. Однако наличие обоих и их различие, видимо, существенно необходимо для механизма культуры. Можно гипотетически выделить три этапа в их историческом соотношении:

а) На самой ранней стадии функционирования человеческого коллектива для его организации потребовался механизм, отличный от существующих в животном мире. Поскольку механизм страха прекрасно известен в животном мире, а стыда является специфически человеческим, именно этот последний лег в основу регулирования первых человеческих — уже культурных — запретов. Это были нормы реализации физиологических потребностей, — бесспорно, наиболее древний пласт в системе культурных запретов. Превращение физиологии в культуру регулируется стыдом.

б) В момент возникновения государства и враждующих социальных групп общественная доминанта переместилась: человек начал определяться как «политическое животное» и основным психологическим механизмом культуры сделался страх. Стыд регулировал то, что было общим для всех людей, а страх определял их спецификацию относительно государства, то есть именно то, что на этом этапе казалось культурно доминирующим.

в) Третий этап: возникновение на фоне общегосударственной организации коллектива более частных групп — от самоорганизации классов до родственных, соседских, профессиональных, цеховых, сословных корпораций. Каждая из этих групп рассматривает себя как единицу с более высокой организацией, чем та, которая регулирует поведение всех остальных людей. Регулирование стыдом начинает восприниматься как показатель высшей организации.

Следует подчеркнуть, что названные три этапа, скорее всего, имеют логико-эвристический смысл, поскольку реальное протекание исторических процессов, бесспорно, шло и более сложными, и бесконечно более многообразными путями.

7. На третьем этапе между сферами стыда и страха складывается отношение дополнительности. Подразумевается, что тот, кто подвержен стыду, не подвержен страху, и наоборот. При этом распределение сфер динамично и составляет предмет взаимной борьбы. Так, дворянская культура России XVIII в. будет жить в обстановке взаимного напряжения двух систем: с точки зрения одной, каждый дворянин — подданный, принадлежащий к «ним», поведение которого регулируется страхом. С другой — он член «благородного корпуса шляхетства», входит в его коллективное «мы» и признает лишь законы стыда. Соотношение этих сфер таково: область «стыда» стремится стать единственным регулятором поведения, утверждая себя именно в тех проявлениях, которые подразумевают, что *испытывать страх стыдно*. С этим связана корпоративная роль дуэли, обязательность военной храбрости, абсолютная ценность смелости как таковой (ср. бесцельность гибели кн. Андрея в «Войне и мире», его жажду жизни и доминирующую над всем невозможность

уступить страху: «Стыдно, господин офицер!» «Страх... стыда»¹, который приводит Ленского к барьеру). Область «страха» в отношении к дворянину XVIII в. держится более пассивно. Это определяется сословной солидарностью правительства с дворянством, вследствие чего деспотическая сущность самодержавия в отношении к дворянству проявлялась в смягченном виде. Практически это проявлялось в непоследовательности, с которой правительство боролось с дуэлями, допускало функционирование законов чести наряду с юридическими нормами.

8. Дополнительность отношений между «стыдом» и «страхом» как психологическими механизмами культуры позволяет строить типологические описания от систем, в которых гипертрофия области «страха» приводит к исчезновению сферы стыда (ср. «Анналы» Тацита, «Страх и отчаяние Третьей империи» Брехта), до таких, в которых стыд является единственным регулятором запретов.

Особое культурное значение приобретают описания поведений, воспринимаемых как «бесстрашное» или «бесстыдное». В последнем случае следует выделить «бесстыдное» поведение с внешней точки зрения (например, русские нигилисты середины XIX в., исторически утверждая новый тип морали, воспринимались как нарушители норм стыда) или с собственной — представителей данной группы (кинники, хиппи).

1970

О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры

1. Общие представления теории коммуникации разработаны на основе схемы: «передающий — сообщение — принимающий». Предполагается, что она покрывает все коммуникативные ситуации. В частности, автокоммуникация рассматривается лишь как ее частный случай. Разницу видят лишь в том, что пространственный разрыв между адресантом и адресатом заменяется временным.

1.1. Предполагается, что наряду с системой «Я — ОН» существует самостоятельная модель коммуникации «Я — Я» («внутренняя речь», по Л. С. Выготскому), особенности которой скрадываются, поскольку весь аппарат семиотического описания приспособлен к другой системе, но которая обладает и самостоятельным существованием, и самобытной культурной функцией.

¹ Страх стыда — высшая форма отрицания страха.

2. Каждая из названных систем существует не в отдельности, а вместе, составляя единый механизм коммуникации и подтверждая правило, согласно которому *минимум работающей семиотической организации составляют две разнопостроенные и соотнесенные структуры*.

2.1. Речь идет о моделях коммуникации, а не о каких-либо конкретных текстах. Практически случаи контакта с самим собой на основе схемы «Я — ОН», организуемые средствами привычного нам естественного языка, в современной цивилизации, видимо, господствуют.

3. Коммуникацию «Я — Я» будем называть «внутренней», а «Я — ОН» — внешней.

3.1. Внешняя коммуникация строится по схеме: дан код, вводится текст, который кодируется в его системе, передается и декодируется. В идеальном случае текст на входе и на выходе совпадает (практически имеет место уменьшение информации). Код составляет в схеме константу, а текст — переменную.

3.1.1. Внутренняя коммуникация строится по схеме: дан текст, закодированный в определенной системе, вводится другой код, текст трансформируется. Код составляет переменную, тексты на входе и выходе различны, причем происходит возрастание информации в тексте за счет взаимодействия его с новым кодом.

3.2. Внутренняя коммуникация бывает: а) Мнемонического типа (сообщение себе с целью сохранения имеющейся информации); б) Инвенционного типа (сообщение себе с целью получения прироста информации). К первым относятся все виды памятных записей, узелковое письмо и прочее, ко вторым — медитация под мерные удары инструментов, под влиянием мерных телодвижений, чтений или рассматривания узоров.

4. Поскольку внешняя коммуникация ориентирована на получение сообщения, а внутренняя — кода, структура обслуживающих их языков будет различна.

4.1. «Внешний» язык строится на основе значимых элементов (знаков), соединяемых в цепочки. Поскольку соединяемые элементы различны, протяженность цепочки конечна (предложение).

4.1.1. «Внутренний» язык тяготеет к индексам, а в идеале — к элементам, получающим значение лишь как часть некоторой последовательности (ср. музыкальные значения), элементы его эквивалентны, а синтагматика строится как присоединение одинаковых элементов. Поэтому цепочки бесконечны.

4.2. Принципом синтагматики внутреннего языка является *ритм*. Этим разрешается следующая трудность: известно, что ритмический уровень художественных текстов не находит параллели в естественных языках, что вызвало к жизни много искусственных построений. Вопрос решается тем, что, в данном случае, мы имеем дело с элементом внутреннего, а не внешнего языка.

4.2.1. Изучение записей для себя (на материале рукописей Пушкина), свидетельство Кюхельбекера в крепостном дневнике: «С некоторого времени сняты мне не предметы, не происшествия, а какие-то чудные сокращения, которые относятся к ним, как иероглиф к изображению, как список содержания книги к самой книге», тексты типа объяснения в любви Левина и Кити («Анна Каренина»; эпизод соответствует реальному объяснению Л. Н. Толстого и С. А. Берс) свидетельствуют о превращении слов и образов в системе внутреннего языка в индексы.

5. Искусство, зародившееся в сфере внутренней речи как антитеза практическому языку внешних сообщений, исторически колеблется между этими полюсами, сближаясь то с одним, то с другим.

6. Специфика и функции внутренней коммуникации в том, что она и на уровне речи отчетливо дискретна. Она вносит в сознание принцип и тип дискретности и способствует построению из текстов метатекстов.

7. В основе противопоставления поэтики тождества (каноническая поэтика фольклора, средневековья, классицизма) и поэтики со-противопоставления лежит сложно трансформированная дихотомия культуры, ориентированной на внутреннюю и внешнюю коммуникацию.

1970

Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов

1. Творчество русских символистов представляет, в частности, интерес как последовательно проведенная попытка сознательного строительства индивидуального творчества как отражения структуры мировой культуры.

2. Общая ориентированность символистов на «вторую действительность», на культурные и художественные модели приводит к построению «модели моделей» и придает символистским текстам метатекстовый характер (тексты о текстах). При этом, поскольку между создаваемым автором текстом и реальностью может находиться метатекстовое построение (концепция, теоретическое описание мифа, истории, культуры), произведение приобретает метаметатекстовый характер. Отсюда парадоксальное противоречие между декларируемой интуитивностью творчества и академизмом и рационалистичностью поэзии.

3. Позиция Блока была своеобразной: с одной стороны, внелитературная реальность, в сложных соотношениях с культурными кодами, постоянно и активно включена для него в механизм осмысления жизни. С другой, — между авторским текстом и реальностью в качестве кодирующих устройств располагаются не метатексты (тексты об искусстве), а сами художественные произведения, воспринимаемые на правах действительности. Отсюда постоянная ориентированность Блока на искусство и, уже, на конкретные произведения искусства.

4. Четкость эволюции Блока приводит к последовательной смене типов искусств, на которые ориентируется автор при создании поэтических произведений.

а) Цикл «Стихов о Прекрасной Даме» — пример ориентированности на словесно-художественный текст: миф, поэтическую культуру Возрождения, романтизм, лирику Фета, Вл. Соловьева.

б) Творчество 1903—1906 гг. ориентировано на драматический театр (ср. П. Громов). Этому соответствует представление о театре как наиболее

адекватной модели действительности и диалогическое построение циклов, а порой и отдельных стихотворений.

в) В дальнейшем (1907—1908 гг.) кодирующим механизмом поэтического текста делается проза, роман XIX в. (соответственно, театральный полилог сменяется романной полифонией, в смысле М. Бахтина; одновременно видим противонаправленный рост роли публицистики как посредующего механизма и возникновение вторичной однолинейности авторской речи в «Ямбах»).

г) В «Стихах об Италии» (1909) в качестве кодирующего устройства подключаются живопись (часто — конкретные картины), частично архитектура. Одновременно искусство начинает доминировать и тематически. Моделирующее воздействие живописи на поэтический текст проявляется в введении в стихотворение таких живописных категорий, как рама, совмещение изображений разной меры условности (соединение Благовещения и флорентийского герба как изображения и его рамы), пространственно зафиксированная точка зрения, понятие последовательности в тексте как пространственное, а не временное. Полифонизм текста реализуется теперь как монтаж картин или зрительных впечатлений.

д) В 1910-е гг. доминирующее значение получает обращение Блока к музыке, неоднократно рассматривавшееся в исследовательской литературе (В. Гольцев, Д. Е. Максимов и др.). Восприятие Блоком оперы принципиально отлично от драмы: двухструктурное построение спектакля (оркестр и сцена) позволяет, по мысли Блока, вскрыть глубинные закономерности жизни. В оперном спектакле сталкиваются современный, созданный историей и погруженный в конкретный быт человек (зритель в зале) и музыкальная сущность мира («арфы и скрипки» оркестра). Взаимное проникновение и слияние этих начал — оперная сцена — драматургия и музыка, раздробленность и единство одновременно. Отсюда стремление закодировать лирику законами оперной сцены («Кармен»).

е) В «Двенадцати» функцию художественного кода в значительной мере берет на себя кинематограф (разумеется, в том его виде, который реально существовал в эпоху Блока). Заданный в первых стихах поэмы черно-белый алфавит передачи цветовой гаммы, разделенность на кадры, быстрота смены эпизодов, появление текстов-титров, преобладание движения над изображением, мелодраматизм ситуаций ведут нас к структуре кинематографа тех лет. Следует напомнить, с одной стороны, частое посещение Блоком кино в годы революции, а с другой — осознание им кинематографа как массового, народного и даже ярмарочно-балаганного вида искусства.

5. Разумеется, речь идет о схематическом построении, фиксирующем лишь основные тенденции. Важно подчеркнуть и то, что введение нового типа художественного кода у Блока никогда не отменяло предшествующих, вступая с ними в сложные структурные отношения.

6. Таким образом, индивидуальный творческий путь сознательно мыслился Блоком как овладение *всем* художественным опытом человечества, а поэзия — как изоморфная искусству в его синтетическом единстве. Изменение доминирующих художественных кодов одновременно осознается как движение от давно-прошедшего времени (миф) через панхронность музыки к предельной современности кинематографа.

О мифологическом коде сюжетных текстов

1. Возникновению сюжетных текстов предшествует досюжетное повествование мифологического типа, в котором, поскольку время мыслится не линейным, а замкнуто повторяющимся, любой из эпизодов цикла воспринимается как многократно повторяющийся в прошлом и имеющий быть бесконечно повторяться в будущем. В этом смысле эпизоды мифического текста не являются событиями, а сам миф фиксирует лишь циклические закономерности, а не единичные от них отклонения.

2. В отличие от мифа, на противоположном полюсе складываются тексты, фиксирующие «происшествие», события, которые не должны были иметь место, нарушения порядка, а не самый порядок. Такими текстами, например, являются хроники, летописи. Под влиянием смены исторических условий происходит разрушение мифологического сознания, которое оформляется как вторжение в миф немифологического повествования. Циклическое время заменяется линейным, а сам миф предстает как повествование об эксцессах, необычных и ненормативных, однократных событиях, то есть перестает быть мифом.

3. При такой трансформации мифологический текст претерпевает многообразные изменения. Нас сейчас интересует лишь одна их сторона — трансформация действующего лица.

3.1. Первым из случаев подобной трансформации является возникновение множественности персонажей. Циклическая структура мифологического времени и многослойный изоморфизм пространства приводят к тому, что любая точка мифологического пространства и находящийся в ней действующий персонаж обладают тождественными им проявлениями в изоморфных им участках других уровней. Так, сон оказывается тем же самым, что и смерть, ночь, зима и эсхатологический конец вселенского большого цикла. Соответственно, отождествляются утро, весна, пробуждение, воскресение, создание нового мира. С другой точки зрения, со смертью отождествляется любое вхождение в закрытое пространство: погребение, совокупление, поедание. Зафиксировано отождествление женщины с пещерой и могилой, а вхождение в них — со смертью. Небесная сфера, земная поверхность и человеческое тело также оказываются отождествленными. Мифологическое пространство обнаруживает топологические свойства: подобное оказывается тем же самым. Исключительно мощная ориентированность мифологического мышления на установление гомео- и изоморфизмов, с одной стороны, делало его научно плодотворным, а с другой — обусловило периодическое оживление его в различные исторические эпохи. С точки зрения интересующей нас проблемы, эти особенности реализовывались как разнообразие имен действующего лица и единство его сущности (имя — не другое существо, а другое проявление: все имена взаимно гомеоморфны). Перевод такого текста в плоскость линейного повествования приводил к возникновению множественности персонажей, по-

сколькx гомеоморфные проявления одного объекта становились множеством объектов. Все реально данные мифологам тексты, как правило, являются результатом такой трансформации. Одновременно, помня об этом, мы можем с достаточной степенью точности реконструировать миф из весьма поздних текстов.

Пример. В комедии Шекспира «Как вам это понравится» действующие лица распределяются следующим образом:

ПРОСТРАНСТВО ПАРЫ АНТОГОНИСТОВ	Двор герцог Фредерик		Лес старый герцог (брат его, живущий в изгнании)
	Оливер		Орландо
ЛЮБОВНЫЕ ПАРЫ (четкого пространственного закрепления не имеют)	Розалинда Селия Феба Одри	- - - -	Орландо Оливер Сильвий Шут Уильям
ПАРЫ, ВОЗНИКАЮЩИЕ В РЕЗУЛЬТАТЕ ПЕРЕ ОДЕВАНИЯ	Розалинда Селия	- -	юноша Ганимед девушка Алиена
НЕПАРНЫЙ ОБРАЗ	Жак-меланхолик		

Если перенести сюжет в циклическое время с его отождествлением подобного, то, прежде всего, отождествятся Фредерик и Оливер и старый герцог и Орландо: оба первые — узурпаторы, изгнавшие своих братьев в Лес и захватившие их имущество, оба являются в Лес и, придя, тотчас же диаметрально изменяют свою сущность (то, что Фредерик — младший, а Оливер — старший брат, — типично позднейшая метатеза уже под влиянием поэтического кода, требующего симметричного нарушения симметрии; впрочем, здесь возможно вторжение принципа зеркальной отраженности, известного мифу). Тождественность всех любовных пар, представляющих взаимно двойников друг друга (они сводятся к обычной оппозиции: двойники — высокий и буффон, но комизм нарастает иерархически, образуя цепочки: «Розалинда — Селия — Феба — Одри» и «Орландо — Оливер — Сильвий — Шут — Уильям (шут шута)»), — очевидна. Не менее очевидна типично мифологическая тождественность переодевающегося и переодетого (умирающего и рожденного): «Розалинда — Ганимед», «Селия — Алиена» (показательно, что, если в одном случае при трансформации пол сохраняется, то в другом он заменяется амбивалентным «Ганимед», двусмысленность которого усиленно комически обыгрывается). Таким образом, все разнообразие персонажей уже свелось к двум парам: антагонистов и любовной. Но в единой любовной паре, образовавшейся от отождествления всех элементов парадигмы, женский элемент получает черты дочери обоих братьев, а мужской — их самих. Одновременно оба брата в мифологической сфере — один персонаж: когда один находится при Дворе, — другой пребывает в Лесу; прибытие первого в Лес означает возвращение второго в пространство Двора, конец эпохи зла

(показательно, что, когда Фредерик прибывает в Лес и добровольно возвращает трон старшему брату, весть об этом приносит Жак де Буа — неизвестно откуда взявшийся и в действии не участвовавший средний брат Оливера и Орландо — плод их нейтрализации). Мифологическая параллель братьев-близнецов, последовательно умирающих и воскресающих, представляющих различные имена единого умирающего-воскресающего действующего лица, очевидна. Вне этой трансформации оказывается лишь непарный образ Жака-меланхолика — постоянного хулителя Двора и живых людей и постоянного обитателя Леса (царства мертвых). Это трансформация невоскресающего двойника умирающего-воскресающего героя (ср. парное действие Медеи, воскрешающее и омолаживающее барана после варки его в котле и губящее царя Пелию; аналогичен сюжет «Конька-горбунка»: «Бух в котел и там сварился»). Очевидно, что в исходном мифологическом тексте и эти двойники представляли один персонаж. *Таким образом, все персонажи комедии Шекспира при переводе действия в циклическое время и топологический мир мифа оказываются именами единого умирающего (Лес) и воскресающего (Двор) персонажа.*

Следствие. Разрушение мифологической организации текста влекло за собой распад единого действующего лица на множественную систему персонажей и появление двойников — сюжетного и иных типов параллелизма образов.

3.2. В силу цикличности построения мифологического текста, понятия конца и начала ему не присущи. Смерть не означает первого, а рождение — второго. Рассказ можно начинать со смерти (посев и гибель зерна предшествует произрастанию; зачатие — тождественное смерти — рождению, которое есть возрождение умирающего; зима — весне). Смерть может быть расположена в середине существования (ср. инициацию), после чего происходит коренное перерождение, но существование остается продолжением прежнего бытия, а не появлением нового. При пересказе в системе линейного построения возникает образ, склеенный из двух зеркально-симметричных половин (дурак и отверженец, пролезший сквозь конские уши, или, будучи сварен в котле, как в «Коньке-горбунке» — связь со смертью очевидна, — становится царем и красавцем; Савл становится Павлом: характерно и то, что в этом случае перерождение совпадает не только с имитацией смерти — падение, слепота — и воскресения, но и с переменной имени, при этом, чем злее или хуже персонаж в первой половине, тем прекраснее он во второй).

Пример. В стихотворении Некрасова «Влас» мужик — «великий грешник», в котором «Бога не было», мироед и душегуб, переживает замену мифологической смерти (болезнь, во время которой он в бреду спускается в ад — «видел грешников в аду», «Крокодилы, змии, скорпии / Припекают, режут, жгут... / Воют грешники в прискорбии, / Цепи ржавые грызут») и возрождение: «Роздал Влас свое имя», «Полон скорбью неутешною, / Смуглолиц, высок и прям, / Ходит он стопой неспешною / По селеньям, городам».

Постепенное падение, гибель, кризис возрождения и новая жизнь — устойчивая схема организации сюжета Л. Толстого. Не случайно роман, наиболее полно реализующий весь цикл, назван «Воскресение».

Примечание. Возможность на основании изучения механизма сюжетных трансформаций реконструировать по позднему литературному произведению мифологический исходный тип сюжета не означает сведения одного к другому (см. «4»).

3.3. Разные действователи называются одним именем. В результате исторической трансформации такой тип приводит к распространенному в литературе нового времени внутренне противоречивому образу с разными типами соотношения подперсонажей (антитеза, диалог, полная несовместимость).

4. Мифологический код сюжета в исторических судьбах повествовательных жанров оказывается лишь первичным, который подлежит дальнейшей трансформации в результате перевода в системы более сложных позднейших культурных кодов.

1973

Память в культурологическом освещении

1. С точки зрения семиотики, культура представляет собой коллективный интеллект и коллективную память, то есть надиндивидуальный механизм хранения и передачи некоторых сообщений (текстов) и выработки новых. В этом смысле пространство культуры может быть определено как пространство некоторой общей памяти, то есть 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 «Égy 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 (то есть 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 в. 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.

Таковыми 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 текстообразовательных 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 массивному 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, то есть 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.

1985

Архитектура в контексте культуры

Архитектурное пространство живет двойной семиотической жизнью. С одной стороны, оно моделирует универсум: структура мира построенного и обжитого переносится на весь мир в целом. С другой, оно моделируется универсумом: мир, создаваемый человеком, воспроизводит его представление о глобальной структуре мира. С этим связан высокий символизм всего, что так или иначе относится к создаваемому человеком пространству его жилища.

Текст, изъятый из контекста, представляет собой музейный экспонат — хранилище константной информации. Он всегда равен самому себе и не способен генерировать новые информационные потоки. Текст в контексте — работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию. Однако отделение текста от контекста

возможно лишь умозрительно, во-первых, поскольку всякий сколь-либо сложный текст (текст культуры) имеет способность воссоздавать вокруг себя контекстную ауру и, одновременно, вступать в отношения с культурным контекстом аудитории. Во-вторых, любой сложный текст может быть рассмотрен как система субтекстов, для которых он выступает в качестве контекста, некоторое пространство, внутри которого совершается процесс семиотического смыслообразования.

В этом отношении система «текст — контекст» может рассматриваться как частный случай смыслогенерирующих семиотических систем. Всякий сложный текст, входящий в культуру, может быть представлен как конфликт двух тенденций. С одной стороны, по мере повышения степени упорядоченности повышается и мера предсказуемости, происходит структурное выравнивание, то есть рост энтропии. С другой — дает себя чувствовать противоположная тенденция: повышается внутренняя неравномерность семиотической организации текста, его структурный полиглотизм, диалогические отношения входящих в него субструктур, напряженная конфликтность в звене «текст — контекст». Эти механизмы работают в сторону повышения информационной емкости и имеют антиэнтропийный характер.

Сказанное особенно важно для архитектурных текстов, которые по самой своей природе имеют тенденцию к гиперструктурности. Необходимо отметить еще одну особенность. Важный аспект внутреннего диалога культуры складывается исторически: предшествующая традиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на этом фоне развивается семиотическая активность новых структурных форм. Таким образом, продуктивность конфликта поддерживается тем, что в сознании воспринимающего прошлое и настоящее состояние системы присутствуют одновременно. В литературе, музыке, живописи это обеспечивается тем, что прошедшие культурные эпохи не исчезают без следа, а остаются в памяти культуры как вневременные: появление Моцарта не приводит к физическому уничтожению произведений Баха, футуристы «сбрасывают Пушкина с корабля современности», но не уничтожают его книг. В архитектуре старые здания сплошь и рядом сносятся или полностью перестраиваются. Исторический *ансамбль* — диалог между структурами различных эпох — сменяется вырванной из контекста «экспонатностью». Еще в 1831 г. молодой романтик Гоголь указывал на плодотворность разностильности в архитектурном ансамбле, то есть на полиглотизм архитектурного контекста: «...смело возле готического строения ставьте греческое... Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте». И дальше: «Город должен состоять из разнообразных масс, если хотим, чтобы он доставлял удовольствие взорам»¹. Конечно, совет Гоголя возводить здания, воспроизводя стили различных эпох, звучит наивно, однако мысль о диалоге исторического контекста и современного текста звучит вполне актуально.

Однако еще более существен внутренний диалог, осуществляемый в границах одного текста столкновением, конфликтом, пересечением и информа-

1. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.], 1952. Т. 8. С. 64, 71.

ционным обменом между различными традициями, разными субтекстами и «голосами» архитектуры. Мощные вторжения иностилистических традиций, например вторжение арабско-мавританской архитектурной культуры в романский контекст и роль его в генезисе Ренессанса или же диалого- и полилогическая природа барокко. Вопрос усложняется (и обогащается) тем, что архитектура состоит не только из архитектуры: узкоархитектурные конструкции находятся в соотношении с семиотикой внеархитектурного ряда — ритуальной, бытовой, религиозной, мифологической, — всей суммой культурного символизма. Здесь возможны самые разнообразные сдвиги и сложные диалоги.

Между геометрическим моделированием и реальным архитектурным созданием существует посредующее звено — символическое переживание этих форм, отложившееся в памяти культуры, в ее кодирующих системах.

Есть еще один путь смыслообразования в тексте. Текст редко является (художественные структуры этим отличаются от лингвистических) простой реализацией кода. Это случается лишь в эпигонских произведениях, оставляющих у зрителя тяжелое впечатление мертвенности. Реальный текст по отношению к коду, норме, традиции и даже к авторскому замыслу всегда выступает как нечто более случайное, подчиненное непредсказуемым отклонениям. В связи с этим уместно остановиться на роли случайных процессов в антиэнтропийном приращении информации.

Последнее выражение может показаться парадоксом, если не прямой ошибкой, поскольку элементарной истиной считается, что случайные процессы ведут к выравниванию структурных противоположностей и росту энтропии. Однако сами творцы художественных текстов знают о смыслообразующей роли случайных событий. Недаром Пушкин поставил случай в ряду и других путей гения, назвав его «Богом-изобретателем»:

О сколько нам открытий чудных
Готовит просвещения дух
И Опыт, сын ошибок трудных,
И Гений, парадоксов друг,
И Случай, Бог-изобретатель...¹

Еще более интересен эпизод из «Анны Карениной» Л. Н. Толстого. Художник Михайлов не может найти позу для фигуры на картине, ему кажется, что прежде было лучше, и он ищет уже брошенный эскиз. «Бумага с брошенным рисунком нашлась, но была испачкана и закапана стеарином. Он все-таки взял рисунок, положил к себе на стол, и отдалившись и прищурившись, стал смотреть на него. Вдруг он улыбнулся и радостно взмахнул руками.

„Так, так!“ — проговорил он и тотчас же, взяв карандаш, стал быстро рисовать. Пятно стеарина давало человеку новую позу». Особенно важно, что случайное изменение структуры образует новую структуру, бесспорную

¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 1. С. 464.

в своей *новой* закономерности: в фигуре, возникшей «от произведенного стеарином пятна», ничего «нельзя уже было изменить»¹.

Интуиция художника сближается в этом случае с наиболее современными научными идеями. Я имею в виду концепцию лауреата Нобелевской премии за работы в области термодинамики бельгийского ученого И. Пригожина. Согласно разработанной им системе, в структурах, не находящихся в условиях устойчивого равновесия, случайное изменение может сделаться началом нового структурообразования. При этом незначительные и случайные изменения могут порождать огромные и уже вполне закономерные последствия².

Следует отличать, однако, диалогические отношения от эклектических. Так, например, был период, когда в поисках придания современной архитектуре «национальной формы» в строительстве в азиатских республиках СССР вводились «ориентальные» мотивы или же московским высотным зданиям добавлялись башенки, долженствующие ассоциироваться с кремлевскими. Опыты эти не всегда были удачными, поскольку вносимые элементы не складывались в единый язык, органически входящий в диалогическое формообразование, а представляли лишь разрозненные внешние украшения и, одновременно, не имели характера той непреднамеренности, которая позволяет случайному элементу вызвать лавинообразное образование новых структур. Диалогические отношения никогда не являются пассивным соположением, а всегда представляют собой конкуренцию языков, игру и конфликт с не до конца предсказуемым результатом.

Идея структурного разнообразия, семиотического полиглотизма заселенного человеком пространства от макро- до микроструктурных его единиц тесно связана с общим научным и культурным движением второй половины XX в. Она сталкивается с противоположной тенденцией единой и всеобъемлющей планировки, идеей, которая в вековой культурной традиции воспринимается как «рациональная» и «эффективная». Если оставить в стороне более ранних предшественников, то идея «регулярного» урбанизма восходит к Ренессансу и порожденным им утопическим концепциям. В XV в. Альберти требовал, чтобы «улицы города были прямыми, дома — одинаковой вышины, выравненные по линейке и шнуру». Проекты Франческо ди Джорджио Мартини, Дюрера, фантастическая Сфорцинда Филарете, замыслы Леонардо да Винчи возводили геометрическую правильность в идеал синтеза красоты и рациональности. И если абсолютное воплощение этих принципов могло реализовываться лишь в утопиях, то тем не менее они оказали практическое воздействие на планировку Ла-Валетты (на Мальте), Нанси, Петербурга, Лимы и ряда других городов. Такой «монологический» город отличался высокой семиотичностью. С одной стороны, он копировал представление об идеальной симметрии космоса, а с другой, воплощал победу рациональной мысли человека над неразумностью стихийной Природы. «Они (утопические проекты градостроительства), — замечает Жан Делюмо, — утверждали, что наступит день, когда природа будет полностью реорганизована и пере моде-

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 9. С. 42.

² См.: Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. М., 1986. Гл. 67.

лирована человеком»¹. Город становился образом такого мира, полностью созданного человеком, мира более рационального, чем природный. Не случайно мудрец из утопической Новой Атлантиды Фрэнсиса Бэкона говорил: «Целью нашего общества является познание причин и скрытых сил вещей; и расширение власти человека над природой, покуда все не станет для него возможным». Рациональное мыслится как «антиприродное». Так, плоды «с помощью науки» становятся «крупнее и слаще, иного вкуса, аромата, цвета и формы, нежели природные», изменяются размеры и формы животных, делаются опыты, «дабы знать, что можно проделать над телом человека». «И все это получается у нас не случайно»². Монологический город — текст вне контекста.

Идея диалогичности в структуре городского пространства (конечно, диалог берется лишь как минимальная и простейшая форма, фактически имеется в виду полилог — многоканальная система информационных токов), подразумевающая, в частности, сохранение как природного рельефа, так и предшествующей застройки, находится в соответствии с широким кругом современных идей — от экологии до семиотики.

Ренессансные (и последующие) архитектурные утопии были направлены не только против Природы, но и против Истории. Подобно тому как культура Просвещения в целом противопоставляла Истории Теорию, они стремились заменить реальный город идеальной рациональной конструкцией. Поэтому разрушение старого контекста было столь же обязательным элементом архитектурной утопии, как и создание нового текста. Вырванность из контекста (минус-контекст) входила в расчет: архитектурный текст должен был мыслиться как фрагмент несуществующего еще «марсианского» контекста. Полный разрыв с прошлым демонстрировал ориентацию на будущее. Отсюда постоянная ориентация на замыслы, превышающие технические возможности эпохи (например, двухэтажные улицы у Леонардо да Винчи).

Архитектура по своей природе связана и с утопией, и с историей. Эти две образующие человеческой культуры и составляют ее контекст, взятый в наиболее общем плане.

В определенном смысле элемент утопии всегда присущ архитектуре, поскольку созданный руками человека мир всегда моделирует его представление об идеальном универсуме. И замена утопии будущего утопией прошлого мало что меняет по существу. Торопливые реставрации, ориентированные на ностальгию туристов по прошлому, известному им из театральных декораций, не могут заменить органического контекста. У русских старообрядцев есть поговорка: «Церковь не в бревнах, а в ребрах», традиция не в стилизованных орнаментальных деталях, а в непрерывности культуры. Город, как целостный культурный организм, имеет свое лицо. На протяжении веков здания неизбежно сменяют друг друга. Сохраняется выраженный в архитектуре «дух», то есть система архитектурного символизма. Определить природу этой исторической семиотики труднее, чем стилизовать архаические детали.

¹ Delumeau J. La civilisation de la Renaissance. Paris, 1984. P. 331.

² Бэкон Ф. Новая Атлантида. С. 33, 36.

Если взять старый Петербург, то культурный облик города — военной столицы, города-утопии, долженствующего демонстрировать мощь государственного разума и его победу над стихийными силами природы, будет выражен в мифе борьбы камня и воды, тверди и хляби (вода, болото), воли и сопротивления.

Миф этот получил четкую архитектурную реализацию в пространственной семиотике «северной Пальмиры». Пространственная семиотика всегда имеет векторный характер. Она направлена. В частности, типологическим ее признаком будет направление взгляда, точка зрения некоторого идеального наблюдателя, отождествляемого как бы с самим городом. Показательно, что большинство идеальных планов городов-утопий эпохи Ренессанса и последующих создают город, *на который смотрят извне* и сверху, как на модель. Средневековые города-крепости с циркульным построением создавались с учетом взгляда из центральной крепости (позже это начало ассоциироваться с удобством артиллерийского прострела улиц). Точкой зрения на Париж Людовика XIV была постель короля в зале Версаля, с которой он лучом своего взгляда озарял столицу.

Точка зрения (вектор пространственной ориентации) Петербурга — взгляд идущего по середине улицы пешехода (марширующего солдата). Прежде всего это открытая прямая перспектива (в XVIII в. проспекты так и назывались «перспективами», «Невская перспектива» упиралась в Неву). Пространство направлено. Оно ограничено с боков черными массами домов и высветлено с двух сторон светом белой ночи. Характерен в этом отношении нынешний Кировский проспект на Петроградской стороне. Он застроен особняками и доходными домами в стиле «модерн» и, казалось бы, должен быть совершенно чужд классическому духу Петербурга. Однако проспект протянулся точно с востока на запад, и во время белых ночей на одном из концов его всегда горит заря, придавая улице космическую распахнутость (прежнее название проспекта «улица Красных зорь»). Проспект вписывается в контекст города. Той же точкой зрения определяется то, что здания смотрятся в профиль. Это — опять-таки в соединении с специфическим «петербургским» освещением — делает силуэт господствующим символическим элементом петербургского дома. Одновременно возрастает символизм решеток, балконов, портиков в профильном ракурсе (профильный ракурс сказывается и в том, что дорическая колонна выглядит гораздо более «петербургской», чем ионическая). Не случайно символами Петербурга были каменная река Невского проспекта и влажная улица Невы. Если Москва вся стремится к общему центру — Кремлю — центру центров над частными центрами приходских церквей, то Петербург весь устремлен из *себя*, он *дорога*, «окно в Европу». Введение вертикалей, требующих взгляда снизу вверх, противоречит петербургскому контексту. Это подтверждается тем, что редкие исключения: соборная башня на Инженерном замке — не рассчитаны на взгляд, направленный от подножия здания вертикально вверх: ни к одному из них нельзя было подойти вплотную, так как охрана останавливала пешехода на почтительном расстоянии. На Петропавловскую крепость и Адмиралтейство надо было смотреть из-за Невы или с Невской перспективы. Для того, чтобы увидеть обе ростральные башни одновременно и оценить их симметрию,

надо находиться на воде, то есть на палубе корабля. Пространственная ориентация старой Москвы совпадала со взглядом пешехода, идущего по изгибам переулков. Церкви и особняки поворачивались перед его взором, как на театральном круге. Не очерченный силуэт, а игра плоскостей. Петербургское пространство, как театральная декорация, не имеет оборотной стороны, московское не имеет главного фасада. Расширение и выпрямление московских улиц уничтожило эту пространственную игру. Контекст («дух») города — это, прежде всего, его общая структура.

Конечно, пространство задает наиболее глубокий, но не единственный параметр городского контекста. Реальные здания, если они приобретают характер символов, также становятся его элементами. Следует, однако, иметь в виду, что здесь важна именно символическая функция. Это позволяет постройкам различных веков и эпох входить в единый контекст на равных правах. Контекст не монолитен — внутри себя он также пронизан диалогами. Разновременные и порой создающиеся в весьма отдаленные эпохи здания образуют в культурном функционировании единства. Разновременность создает разнообразие, а устойчивость семиотических архетипов и набора культурных функций обеспечивает единство. В таком случае ансамбль складывается органически, не в результате замысла какого-либо строителя, а как реализация спонтанных тенденций культуры. Подобно тому как очертания тела организма, контуры, до которых ему предстоит развиваться, заложены в генетической программе, в структурообразующих элементах культуры заключены границы ее «полноты». Любое архитектурное сооружение имеет тенденцию «дорости» до ансамбля. В результате здание как историко-культурная реальность никогда не было точным повторением здания-замысла и здания-чертежа. Большинство исторических храмов Западной Европы представляют собой историю в камне: сквозь готику проглядывает романская основа, а на все это наложен пласт барокко. Тем более проявляется тенденция к разнообразию в окружающей застройке. И конечно, разновременность — это лишь одна сторона дела.

Другая — функциональная неоднородность: монументальные, культовые, сакральные, государственные здания воздвигались принципиально иначе, чем служебные, жилые, несакрализованные здания, окружающие их. И это прямое следствие распределения на аксиологической шкале культуры. Вместе с тем функционально неоднородные элементы ансамбля со своей стороны могут также рассматриваться как «ансамблевые» построения и в этом отношении оказываются изоморфными целому.

Архитектурное пространство семиотично. Но семиотическое пространство не может быть однородным: структурно-функциональная неоднородность составляет сущность его природы. Из этого вытекает, что архитектурное пространство — всегда ансамбль. Ансамбль — это органическое целое, в котором разнообразные и самодостаточные единицы выступают в качестве элементов некоего единства более высокого порядка: оставаясь целым, делаются частями; оставаясь разными, делаются сходными.

Дом (жилой) и храм в определенном отношении противостоят друг другу как профаническое сакральному. Противопоставление их с точки зрения культурной функции очевидно и не требует дальнейших рассуждений. Суще-

ственнее отметить общность: семиотическая функция каждого из них ступенчата и нарастает по мере приближения к месту высшего ее проявления (семиотическому центру). Так, святость возрастает по мере движения от входа к алтарю. Соответственно градуально располагаются лица, допущенные в то или иное пространство, и действия, в нем совершаемые. Такая же градуальность свойственна и жилому помещению. Такие названия, как «красный» и «черный угол» в крестьянской избе или «черная лестница» в жилом доме XVIII—XIX вв., наглядно об этом свидетельствуют. Функция жилого помещения — не святость, а безопасность, хотя эти две функции могут взаимно перекрещиваться: храм становится убежищем, местом, где ищут защиты, а в доме выделяется «святое пространство» (очаг, красный угол, защитная от нечистой силы роль порога, стен и пр.). Последнее обстоятельство не так важно, если не углубиться в мир архаических культур. Для нас сейчас существенно, что и в нашем, современном смысле, в пределах современной культуры жилое пространство градуировано: оно должно включать свое «святая святых», внутренний мир внутреннего мира («сердце сердца», по Шекспиру).

Культурно, и в том числе архитектурно, осваиваемое человеком пространство — активный элемент человеческого сознания. Сознание, и индивидуальное и коллективное (культура), — пространственно. Оно развивается в пространстве и мыслит его категориями. Оторванное от создаваемой человеческой семиосферы (в которую входит и созданный культурой пейзаж) мышление просто не существует. И архитектура должна оцениваться в рамках культурной деятельности человека. А культура как механизм выработки информации, информационный генератор, существует в непереносимом условии столкновения и взаимного напряжения различных семиотических полей.

1987

Из письма Ю. М. Лотмана Б. А. Успенскому

< 19 марта 1982 г. > <...>

P.S. С увлечением читаю Вернадского и нахожу у него многие мои мысли (пишу статьи о семиотике). Пишет он прекрасно — широко и поэтично. Так может писать лишь геолог, привыкший думать отрезками в миллионы лет. Давно такого не читал.

NB. Читая Вернадского, я был поражен одним его утверждением. Вы знаете, что я однажды на нашем семинаре в Москве (в подвале у Андрющенко)¹

¹ В подвале здания МГУ на Моховой ул. помещалась межфакультетская лаборатория вычислительной лингвистики, которой руководил В. М. Андрющенко.

осмелился вслух высказать свое убеждение в том, что текст может существовать (т. е. быть социально осознан как текст), если ему предшествовал другой текст, и что любой развитой культуре должна была предшествовать развитая культура. И вот сейчас я обнаружил у Вернадского глубоко обоснованную громадным опытом исследований космической геологии мысль, что жизнь может возникнуть только из живого, т. е. если ей предшествует жизнь. Поэтому он считает жизнь и мертвую (косную, как он говорит) материю двумя исконными космическими началами, проявляющимися в разных формах, но взаимно вечно отдельными и вечно контактирующими. А я убежден, что мысль тоже нельзя вывести эволюционно из немисли (другое дело, что, вероятно, не следует отказывать животным в мысли и, возможно, жизнь без мысли вообще невозможна). Ведь как к жизни относятся все формы жизнедеятельности от работы бескислородных бактерий до наиболее сложных форм, так и у мысли (у семиозиса) есть простые и сложные формы.

Любопытно, что Вернадский строит свое рассуждение как эмпирик-позитивист, тщательно отгораживаясь от теолого-мистической мысли. Он рассуждает так: наука может основываться лишь на фактах, наблюдаемых или реконструируемых. Момент превращения не-жизни в жизнь нигде во Вселенной не наблюдается и не реконструируется. Углубляясь на миллионы лет, мы все равно находим какие-то формы органической жизни (или следы ее существования) и не-жизнь. А все гипотезы о происхождении жизни — спекуляции, основанные на презумпции, что они должны одна от другой произойти. Я полагаю, что допущение столь же исконного разумного бытия также не предрешает необходимости теологической или противоположной точек зрения. Она лишь отмечает простой факт: мы не можем решить, являются ли излучения звезд семиотическими сигналами или нет, так как для нас нет презумпции осмысленности. Только предшествование семиотической сферы делает сообщение сообщением. Только существование разума объясняет существование разума.

От издательства

Очередной том сочинений Ю. М. Лотмана представляет его как создателя универсальной семиотической теории. Издание включает в себя две программные монографии, написанные автором в последние годы жизни, и с возможной полнотой публикует работы 1968—1992 гг., в которых культура рассматривается как семиотическое явление.

В основу структуры тома положен жанрово-хронологический принцип. Первый раздел книги открывает монография «Культура и взрыв», над которой Ю. М. Лотман работал зимой и весной 1992 г. Она была напечатана впервые в Москве, в издательстве «Гнозис» (1992), без внесения исправлений, сделанных Ю. М. Лотманом в последней авторской корректуре. Эти исправления внесены в текст настоящего издания, кроме того, внесены и незначительные дополнения на основании надиктованных записей монографии, хранящихся в архиве Ю. М. Лотмана. Текст подготовлен к печати Т. Д. Кузовкиной и Л. Н. Киселевой при участии М. Ю. Лотмана.

Во второй раздел входит монография «Внутри мыслящих миров». В 1990 г. она была опубликована лондонским издательством. Впервые на русском языке появилась в издательстве «Языки русской культуры» (1999). В настоящем издании печатается по варианту, представленному М. Ю. Лотманом из архива Ю. М. Лотмана. В третьем разделе — Статьи по типологии культуры — помещены исследования, подготовленные в свое время к печати Ю. М. Лотманом в виде двух сборников, связанных общим принципом рассмотрения культуры как семиотического механизма. Четвертый и пятый разделы содержат расположенные в хронологической последовательности статьи, заметки, тезисы выступлений.

При выборе источников текстов издательство ориентировалось на прижизненное издание: *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992—1993* (ниже ссылки на это издание даются в сокращении: *Избр. статьи*, том, страница). Тексты этого издания сверялись в необходимых случаях с текстами первых публикаций. Не вошедшие в него статьи воспроизводятся по первой публикации. При подготовке издания проведена необходимая сверка цитат, восполнены пропуски в библиографических описаниях. По всем текстам проведена унификация в подаче вспомогательных сведений, офор-

млении библиографических данных, подстрочных примечаний, написании различных наименований, условных сокращений и обозначений. Статьи датируются, как это принято самим автором, по году выхода в свет.

I

Культура и взрыв — Печатается по исправленному и дополненному тексту, в основе публикация издательства «Гнозис» (М., 1992).

II

Внутри мыслящих миров — Печатается по исправленному и дополненному тексту, в основе публикация издательства «Языки русской культуры» (М., 1999).

III

Статьи по типологии культуры. Вып. 1. — Печатается по отдельному изданию (Тарту, 1970).

IV

О метаязыке типологических описаний культуры — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 386—406. Впервые опубликовано отдельным изданием (Warszawa, 1968).

О семиотическом механизме культур — *Избр. статьи*. Т. 3. С. 326—344. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1971. Вып. 284. С. 144—166.

Тезисы к семиотическому изучению культур. — *Semiotyka i struktura tekstu: Studia poświęcone VII Międzynarodowemu kongresowi slawistów*. Warszawa, 1973. Wrocław, 1973. S. 9—32.

Миф — имя — культура — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 58—75. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1973. Вып. 308. С. 282—303.

Динамическая модель семиотической системы — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 90—101. Впервые — Динамическая модель семиотической системы. М., 1974.

Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума — Печатается по отдельному изданию (М., 1977).

Феномен культуры — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 34—45. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1978. Вып. 464. С. 3—17.

Мозг — текст — культура — искусственный интеллект — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 25—33. Впервые — Семиотика и информатика. М., 1981. Вып. 1. С. 13—17.

Асимметрия и диалог — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 46—57. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 635. С. 15—30.

К построению теории взаимодействия культуры: (Семиотический аспект) — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 110—120. Впервые — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1983. Вып. 646. С. 92—113.

Память культуры — Язык. Наука. Философия. Логико-методологический и семиотический анализ. Вильнюс, 1986. С. 193—204.

Технический прогресс как культурологическая проблема — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1988. Вып. 831. С. 97—116.

Культура как субъект и сама-себе объект — Wiener Slawistischer Alm. 1989. Bd 23. S. 187—197.

О динамике культуры — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1992. Вып. 936. С. 5—22.

V

О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 98—101.

О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры — Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17—24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 163—165.

Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов — Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 96—98.

О мифологическом коде сюжетных текстов — Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 96—90.

Память в культурологическом освещении — *Избр. статьи*. Т. 1. С. 200—202. Впервые — Wiener Slawistischer Alm. 1985. Bd 16. S. 5—9.

Архитектура в контексте культуры — Архитектура и общество, 1987: В поисках контекста. [София], 1987. С. 6—15.

Из письма Ю. М. Лотмана Б. А. Успенскому (от 19 марта 1982 г.) — *Ю. М. Лотман*. Письма. М., 1997. С. 629—630.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абаев В. И. 276
 Аввакум, протопоп 98, 301, 471
 Август Октавиан 538
 Августин Блаженный 309
 Авитисьян А. А. 502
 Агапий, святой 301, 302
 Агриппа Неттесгеймский 632
 Адрианова-Перетц В. П. 359
 Азадовский М. К. 296
 Айзеншток И. Я. 331
 Аксакова В. С. 538
 Аларих I 269
 Александр I 86, 87, 89, 91, 112, 222, 223, 380, 422, 423
 Александр II 96
 Александр III 66, 98, 423, 539
 Александр Македонский 199
 Александр Невский 52
 Александра Федоровна, императрица 329
 Александров А. Д. 275, 276
 Александров Ю. Н. 85
 Алексеев В. М. 217
 Алексеев М. П. 431
 Алексеев П. А. 247
 Алексеев-Попов В. С. 38
 Алексей Михайлович 265, 495, 496
 Алексей Петрович 409
 Алеппский П. 496
 Аль-Фергани 309
 Альберт Великий 309
 Альберти Л. Б. 262, 679
 Альтман М. С. 529, 541
 Анаксимен 181
 Андерсон Л. 131
 Андрей, архиепископ Критский 295
 Андрей Капеллан 45, 255, 548
 Андриющенко В. М. 684
 Аникст А. А. 626
 Анна Иоанновна 264, 421
 Анфилофий, иеромонах 86
 Апеллес 46
 Аракчеев А. А. 87—89
 Арбиб М. 558
 Аргунов Н. И. 205
 Ариосто Л. 627
 Аристотель 181, 184, 306, 309, 395, 542, 594
 Арсеньев К. И. 409
 Арто А. 594
 Арутюнова Н. Д. 270, 637
 Аршак 531
 Аршакиды (династия) 531
 Арьес Ф. 342
 Асеев Н. Н. 161
 Асеев Ю. А. 387
 Асмус В. Ф. 369
 Астахова А. М. 494
 Афанасьев А. Н. 296, 374
 Ахматова А. А. 98, 99, 511, 658
 Бабаевский С. П. 51
 Бабенчиков М. 540
 Бабеф Г. 620
 Базилевич А. Ю. 82
 Байрон Дж. Г. 192, 252, 262, 271, 343, 352, 353, 612, 613
 Бакош М. 605
 Бакунин М. А. 416
 Балонов Л. Я. 152, 597, 598, 601
 Бальзак О. 22, 243, 256, 467, 475, 609
 Бальмонт К. Д. 270
 Банаух, городской голова 633
 Бараг Л. Г. 374
 Баранов В. И. 259
 Баратынский Е. А. 19, 32, 90, 91, 95, 138, 139, 243, 246, 367, 370, 398, 489, 511, 519, 617, 623
 Барбье А. О. 80
 Баркер К. 107
 Барсов Е. В. 54
 Барсуков Н. П. 228
 Баршт К. А. 215, 216
 Баскин М. П. 81
 Бастракова М. С. 252
 Батюшков К. Н. 228
 Бах И. С. 677
 Бахтин М. М. 122, 154, 219, 289, 292, 324, 501, 511, 519, 544, 552, 566, 583, 653, 660, 669, 674
 Баязет II 630
 Бедный Д. 448
 Беккариа Ч. 383
 Белинский В. Г. 19, 20, 248, 330, 416, 441, 446, 493, 539, 550, 611, 612, 615
 Белосельский-Белозерский А. 91
 Белый А. 150, 580
 Бенвенист Э. 156, 254, 486, 545
 Бенедиктов В. Г. 20, 80
 Беньян Дж. 228

- Беранже П. Ж. 140
 Берггольц О. Ф. 62
 Берков П. Н. 323, 492
 Берлин И. 348
 Бернадот ИЗ
 Берне Р. 287
 Берр А. 342
 Беррийский Карл-Фердинанд герцог 634
 Берсео Г. де 52
 Бертон Ж.-Б. 98
 Бестужев-Марлинский А. А. 19, 20, 82 414
 Бестужев-Рюмин М. П. 169
 Билинкис М. Я. 432
 Бирон Э. И. 264
 Благово Д. Д. 590
 Благой Д. Д. 69, 209
 Блок А. А. 27—29, 59, 72, 120, 136, 138, 242, 277, 469, 474, 505, 612, 668, 669
 Блок М. 342, 347
 Воден Ж. 630, 632, 633
 Бодуэн де Куртенэ И. А. 522
 Бойе Г. Х. 367
 Бойяи Я. 354
 Бокум Е. Ф. 453
 Бомарше П. О. 230, 233
 Бонди С. М. 552
 Бор Н. 221
 Борджиа А. 630
 Борджиа Ц. 628
 Борнейль Ж. де 52
 Босх И. 324
 Боткин В. П. 416
 Бошкович Р. И. 519
 Брейгель П. Старший 248, 249, 324
 Бреммель Дж. Б. 47, 353
 Брехт Б. 666
 Бродель Ф. 342, 345, 346
 Бруно Дж. 630
 Брут Марк Юний 621
 Брэдли Ф. 335
 Брюллов К. П. 220
 Буало Н. 258, 493, 524, 549, 613
 Бугаев Н. В. 150, 580, 589
 Булгаков М. А. 38, 70, 71, 103, 144, 254, 313—320, 524, 552, 657
 Булгарин Ф. В. 612, 657
 Бульвер-Литтон Э. Дж. 18, 19
 Бунюэль Л. 237
 Бычков В. В. 183, 307
 Бэкон Ф. 261, 271, 625, 626, 629, 630, 680
 Бюффон Ж. Л. Л. 274
 Вагнер Р. 360, 361
 Вайда А. 509, 520
 Вакенродер В. Г. 185, 231
 Вакербат А.-И.-Л. 321
 Вальдман Ф. 201
 Ван Эйк Я. 68, 69, 196
 Василий, архиепископ Новгородский 297, 428
 Васильев Ф. 494
 Ватто А. 90, 198
 Вацуро В. Э. 90, 91
 Вейде А. А. 409
 Веласкес Д. 68, 196, 197
 Великовский С. И. 258
 Веневитинов Д. В. 91—93
 Вергилий 306—308, 432
 Берн Ж. 5, 160
 Вернадский В. И. 152, 250—252, 258, 259, 683, 684
 Вертов Д. 439
 Веселова Г. А. 82, 85
 Веселовский А. Н. 125, 604
 Веселовский С. Б. 77, 79, 421
 Вигель Ф. Ф. 100
 Виже-Лебрен Е.-Л. 199
 Виллари П. 144, 145
 Виллинбахов Г. В. 100
 Вильмот М. и. К. 82, 85
 Вильсон Дж. 239
 Винер Н. 9, 289, 497
 Виноградов В. В. 121, 495
 Виноградова В. Л. 356
 Винский Г. С. 274
 Вир И. 632
 Висконти Л. 69, 72
 Витгенштейн Л. 158, 445
 Витте С. Ю. 539
 Владимир I Святославович 274, 456, 457, 494
 Владимир II Мономах 51, 376, 474, 483
 Вовель М. 141, 342, 346, 351, 634, 635
 Воейков А. Ф. 205
 Волконская А. Н. 92
 Волконская З. А. 90—94
 Волконская М. Н. 92
 Волконский С. Г. 92
 Вольнский А. Л. 144
 Вольтер 88, 256, 274, 341, 382, 612, 621, 657
 Воронцов А. Р. 384
 Ворсли П. 534
 Всеволод Святославович 359
 Вуатюр В. 657

690

- Выготский Л. С. 151, 168, 532, 534, 535, 666
 Вяземский П. А. 65, 92, 93, 95, 114, 228, 332, 539, 656
 Габричевский А. Г. 305
 Габучан Г. М. 528
 Гайдук В. П. 257
 Галилей Г. 497, 630
 Гамильтон Э. 85
 Гаррикс Д. 366, 367, 619
 Гаспари А. 270
 Гаспаров Б. М. 190, 393, 424
 Гаспаров М. Л. 47
 Гауптман Г. 76
 Гаусс К. Ф. 354
 Гачев Г. Д. 676
 Гвишардини Ф. 627
 Геворгян М. А. 531
 Гегель Г. В. Ф. 23, 110, 111, 136, 137, 289, 330, 344, 345, 353, 415, 456, 464, 639, 640, 675
 Гейзенберг В. 386
 Гейзерих 269
 Гейне Г. 165
 Геккерн Л.-Б. 100
 Гельвеции К. А. 274, 383
 Геништа И. И. 93
 Генрих VIII 361
 Гераклит 136, 502, 583
 Гере Г. 261
 Геродот 339
 Герцен А. И. 327, 415, 558
 Гете И. В. 15, 120, 150, 165, 263, 271, 319, 398, 580, 603, 616, 617, 626
 Гехтман В. И. 148
 Гиббенет Н. 495
 Гизо Ф. 341
 Гильфердинг А. Ф. 457
 Гинзбург К. 342
 Гинзбург Л. Я. 332
 Глинка М. И. 165
 Гнедич Н. И. 56, 90, 91, 275
 Гоголь Н. В. 40, 58, 59, 87, 100, 113, 114, 143, 184, 224, 254, 275, 303, 314, 319, 324, 328, 330, 332, 357, 411, 439, 441, 467, 472—475, 478, 483, 493, 590, 615, 616, 649, 660, 677
 Гойя Ф. 73, 634
 Голенищев-Кутузов И. Н. 303—305, 495
 Голицын А. Н. 87, 89
 Головин А. В. 328
 Гольштенко В. С. 54
 Гольбейн Х. Младший 246
 Гольцев В. В. 669
 Гомер 42, 56, 120, 313, 362, 456, 467, 529, 541, 616
 Гонкур Э. и Ж. 161
 Гончаров И. А. 445, 446
 Гораций (Квинт Гораций Флакк) 191, 349
 Горбачев М. С. 146
 Горький М. 279, 384
 Гофман Э.-Т.-А. 130, 192
 Гофмансвальдау Х. Г. 592
 Грабарь-Пассек М. 310
 Гракх 620
 Граннес А. 64
 Греймас А.-Ж. 52, 53, 55
 Грибоедов А. С. 22, 65, 275, 333, 547, 548, 658
 Григорий Нисский 183
 Гринберг Дж. Х. 339
 Гринкова Н. П. 486
 Громов Г. И. 381
 Громов П. П. 668
 Грот Я. К. 201
 Гроций Г. 379
 Грязной В. Г. 78, 375, 378
 Гудзий Н. К. 54, 295, 301
 Гуковский Г. А. 121, 229, 130
 Гуревич А. Я. 347, 542
 Гус Я. 519
 Гюго В. 22
 Давыдов В. Л. 226
 Давыдов Д. В. 75, 252
 Даниил Заточник 42, 374, 375
 Даниил Романович (Галицкий) 377, 483
 Данилов Ю. А. 348
 Данилова И. Е. 196, 201
 Данте Алигьери 213, 303—313, 354, 355, 432, 433, 475, 479, 480, 625
 Дантес-Геккерн Ж. К. 100, 109, ПО
 Дарвин Ч. 354, 639
 Дашкова Е. Р. 64, 82, 85, 86
 Де Сика В. 439
 Деборин А. М. 344
 Дегин В. 566
 Деглин В. Л. 152
 Декарт Р. 250, 386, 387, 388, 542
 Дельвиг А. А. 91, 206, 326—328, 596, 657
 Дельвиг А. И. 327, 328

691

- Дельвиг (урожд. Салтыкова) С. М. 596
 Дельвиг Э. Н. 327
 Делюмо Ж. 18, 342, 346, 626, 631, 633, 634, 679, 680
 Деметрий Фалерский 181
 Демокрит 136
 Демьянов В. Г. 54
 Державин Г. Р. 32, 69, 84, 209, 591—593, 595, 673, 674
 Дефо Д. 413
 Дзем 630
 Дигенис Акрит 376
 Дидро Д. 128
 Диккенс Ч. 351
 Дмитриев А. С. 185
 Дмитриев Л. А. 42, 257, 474, 495
 Дмитриев М. А. 322
 Дмитриев Ф. М. 421
 Добролюбов Н. А. 75, 326, 424
 Долгоруков В. А. 539
 Долгоруковы 264
 Долинин А. С. 98, 212
 Домье О. 198
 Донателло 625
 Дорес Ж. 338
 Доротов А. А. 196, 305
 Достоевская А. Г. 97, 246
 Достоевский Ф. М. 59, 61, 94, 97, 98, 111, I 15, 143, 212—216, 228, 242—248, 254, 263, 275, 279, 280, 283, 289—293, 314, 324, 328, 354, 374, 384, 415, 417, 612, 617, 660
 Дре дю Радье 381
 Дружинин В. Г. 452
 Дубельт Л. В. 331, 332
 Дубровина В. Ф. 54
 Дурова Н. А. 83
 Дынник М. А. 136
 Дыренкова Н. П. 285
 Д'Эон 80, 81
 Дю-Барри М.-Ж. 98
 Дюбуа Ж. 181
 Дюма А. (отец) 80, 83, 331
 Дюмезиль Ж. 276
 Дюрер А. 231, 262, 625, 628, 679
 Дюришин Д. 604, 605
 Егоров Б. Ф. 324
 Екатерина II 80, 82, 84, 142, 274, 325, 380, 383, 420, 422, 540
 Елагин Н. 85
 Елизавета Алексеевна, императрица 86
 Елизавета Петровна, императрица 63, 80, 81, 83, 421
 Епифаний Премудрый 452
 Еремин И. П. 49, 230, 379
 Ермилов В. В. 446
 Ершов П. П. 295, 296, 672
 Ефимов И. В. 596
 Ефросин, книгописец 314, 385
 Жаклар А. В. 97
 Жанна д'Арк 81
 Жаткин П. Л. 384
 Жегин Л. Ф. 196
 Жемчугова-Ковалева П. И. 205
 Жирмунский В. М. 120, 121, 601, 603, 604, 626
 Жолковский А. К. 210—214, 540, 613
 Жуковский В. А. 12, 21, 27, 28, 246, 328, 441
 Заболоцкий Н. А. 510
 Завалишин Д. И. 112, ИЗ
 Загрязская Н. К. 84
 Закревская А. Ф. 94, 95
 Зализняк А. А. 350, 528
 Занд К. 634
 Западов А. В. 205, 209
 Зеленин Д. К. 139, 529, 533
 Зимин А. А. 403
 Золя Э. 125, 161, 609
 Зотов К. Н. 409
 Иван III Васильевич 77
 Иван IV Васильевич (Грозный) 47, 50, 76—79, 264, 333, 358, 375, 378, 439
 Иван VI Антонович 243
 Иванов А. А. 184
 Иванов А. И. 491
 Иванов Б. 109
 Иванов Вяч. Вс. 152, 196, 283, 305, 314, 350, 494, 504, 529, 566, 598
 Иванов Вяч. И. 135
 Ивашкевич Я. 520
 Игорь Святославич 49, 285, 359, 376, 428
 Измайлов А. Е. 91
 Илия, святой 302
 Илларион, митрополит 273
 Индова Е. И. 384
 Иннокентий, архимандрит 87
 Иннокентий VII 631
 Инститориис Г. 631
 Иоанн, апостол 453

- Иоганн Георг II 632
Иосиф Флавий 54, 55, 300, 377
Исидор, святой 51
Казачинский, казак 597
Казот Ж. 90
Калаушин М. М. 221
Кальвин Ж. 633
Кампанелла Т. 262
Камю А. 258
Кант И. 12, 13, 30, 271, 352, 365, 366, 388, 639, 640
Кантемир А. Д. 380, 500, 538
Кантор Г. 186
Каптерев Н. Ф. 495
Карамзин Н. М. 21, 65, 77, 95, 113, 147, 201, 231, 261, 332, 380, 382, 550, 621
Карамзина Е. А. 95
Карамзина Е. И. 95
Карамзина С. Н. 95, 96
Каратыгин В. А. 202
Кардг.ни Ф. 257, 267
Карл Великий 321
Карл XII 377
Карне М. 69
Карнович Е. И. 264
Карпов В. Н. 384
Карпушин В. А. 320
Карпцов Б. 632
Карский Е. Ф. 301
Каталани А. 94
Катенин П. А. 22
Катон Младший (Утический) 517, 620
Каховский П. Г. 169, 596
Кацнельсон С. Д. 542
Кашталева К. С. 286
Кельин Ф. В. 270
Керн А. П. 328
Килон 353
Киплинг Р. 643, 650, 659
Киреевские И. В. и П. В. 330
Киреевский И. В. 415
Кирилл Солунский 273
Кирсанов С. И. 218
Киселева Л. Н. 155
Китаев В. А. 538
Китон Б. 106
Клай И. 591
Клейн Ф. 306
Клинкенберг Ж.-М. 181
Клузо А.-Ж. 69
Клюев Н. А. 242
Ключевский В. О. 77
Кнорозов Ю. В. 168
Ко С. де 627
Ковалевская С. В. 97, 98
Козлов И. И. 328
Козловский П. Б. 384
Колбановский В. 168
Коллингвуд Р. Дж. 387, 388
Колмогоров А. Н. 162, 540, 556
Комениус см. Коменский Я. А.
Коменский Я. А. 519
Кондорсе Ж.-А.-Н. 347
Конрад Н. И. 362, 603, 646
Коншин Н. М. 224
Коперник Н. 630
Копцик В. А. 71
Корде Ш. 98
Корнеев Ю. Б. 495
Королева Н. В. 132
Костомаров Н. И. 301
Котельников Л. А. 257
Коцебу А. 634
Крачковский И. Ю. 168, 169, 426
Кребийон К.-П.-Ж. де 64
Крез 354
Кржижановский Ю. 511
Крижанич Ю. 522, 549
Кроче Б. 385
Крылов И. А. 39, 88, 128, 145, 382
Крылов Н. И. 331, 332
Куапель Ш. 198
Кудрявцева А. Н. 92
Кузовкина Т. Д. 148
Кузьмина В. Д. 48
Кукольник Н. В. 20, 165
Кулишер А. С. 19
Кун Т. 622
Купреянова Е. Н. 246
Курбатов А. А. 375
Курбский А. М. 77, 358
Курицын Ф. В. 78, 314, 385
Курочкин В. С. 140
Курциус Э. Р. 601
Кутон Ж. 274
Кутузов М. И. 58
Кюстин А. де 328, 329, 333
Кюхельбекер В. К. 23, 27, 132, 168, 471, 550, 667
Ламарк Ж. Б. 144
Лаплас П. С. 346
Лауран Л. 262

- Лафарг, супруги 140
Лафатер И.-К. 201
Лачинова Е. П. 331
Ле Гофф Ж. Л. 341, 342, 346
Лебедева Г. М. 82
Левашев Н. В. 327, 328
Левашева Е. Г. 327
Леви-Брюль Л. 388
Леви-Стросс К. 176, 343, 394, 396, 485, 559, 664
Лейбниц Г. В. 354, 640
Лекомцевы И. И. и Ю. К. 393
Ленин В. И. 392
Леонардо да Винчи 262, 625, 626, 628, 629, 679, 680
Леонтьев К. Н. 611
Лермонтов М. Ю. 19, 20, 70, 94, 102, 104, 137, 200, 201, 239, 242, 262, 322, 448, 615, 658, 659
Леруа Ладюри Э. 342
Лесаж А. Р. 467
Ливии Тит 635
Лизогуб Я. 321
Лихачев Д. С. 42, 50, 76, 193, 257, 356, 357, 358, 404, 449, 602
Лихтенберг Г. Х. 367, 619
Лобачевский Н. И. 354
Лозинский М. Л. 303
Лойола И. 25
Локк Дж. 8, 271
Ломоносов М. В. 65, 98, 99, 379, 409, 413, 431, 432, 471, 475, 519, 538
Лопе де Вега (Вега Карпью Л. Ф. де) 184, 625
Лопухина М. А. 137
Лоренс К. 33
Лосев А. Ф. 369
Лотман Л. М. 452
Лотман Ю. М. 5, 38, 72, 137, 199, 201, 218, 229, 280, 282, 320, 324, 333, 357, 452, 492, 529, 571, 623, 642
Лоэнштейн Д. К. фон 591
Лувель П.-Л. 98, 634
Лунин М. С. 634
Лурье Я. С. 50, 314, 358, 378, 385
Львов П. Ю. 324
Лысенко Е. М. 347
Любомиров П. 452
Любимов Н. М. 44
Людовик XIV 255, 681
Людовик XV 80
Людовик XVI 330, 621
Люллий Р. 51
Лютер М. 630, 633
Мабли Г. Б. де 274, 429
Магомет II 627
Мазовский 75
Майков А. Н. 213
Майков В. И. 205
Маймин Е. А. 324
Майоров Г. Г. 353
Макарий, митрополит 491
Макарий, патриарх Антиохийский 495, 496
Макиавелли Н. 627, 628, 630
Макогоненко Г. П. 83
Максим Грек 491
Максимов Д. Е. 669
Максимов Ф. 528
Макфарлен А. 631, 633
Малькиель М. Р. Л. де 52, 53
Мальц А. Э. 393
Мамай 495
Мандельштам О. Э. 144, 204, 379, 518, 551, 617, 656
Манн Т. 616
Марат Ж. П. 274, 635
Мариво Дж. 184
Мария Федоровна, императрица 199, 334
Марк Минуций Феликс 632, 635
Маркс К. 9, 248, 249, 394, 395, 604
Марло К. 616, 626
Марр Н. Я. 119, 121
Мартен-Фюжье А. 45
Мартынов Н. С. 19, 658
Мартынов П. П. 220
Марченко Н. А. 201
Массейс К. 197
Матхаузерова С. 431
Маяковский В. В. 62, 66, 208, 248, 451, 510
Мебиус А. Ф. 70
Медведева И. Н. 56, 246
Медова М. И. 324
Мейерхольд В. Э. 449
Мельгунов Н. А. 231
Менандр 279
Мендес Пидаль Р. 270
Мерзляков А. Ф. 99
Мериме П. 20
Мерсье Л. С. 274
Местр Ж. М. де 384
Метерлинк М. 474
Мефодий Патарский 321, 324

- Мефодий Солунский 273
 Мещерский Н. А. 55, 300, 377
 Микеланджело Буонарроти 628
 Микко Ф. 605
 Милнер П. 566
 Минц З. Г. 12, 72, 155, 393
 Мирович В. Я. 243
 Мицкевич А. 92, 93
 Мишле Ж. 341
 Модзалевский Б. Л. 332, 596
 Модзалевский Л. Б. 169
 Мокульский С. С. 367, 619
 Молеврие, французский писатель 261
 Молошная Т. Н. 168
 Мольер Ж. Б. 120
 Монтескье Ш. Л. 64, 80, 81, 383, 620
 Мор Т. 261, 361
 Моравиа А. 286, 287
 Мордовченко Н. И. 20, 612
 Морзе С. Ф. Б. 8
 Морозов П. О. 408
 Мосс М. 394, 485, 559
 Моцарт В. А. 230, 232, 233, 235, 677
 Мочалов П. С. 202
 Мукаржовский Я. 196, 605
 Муравьев Н. М. 95, 601
 Муравьев-Апостол С. И. 169, 658
 Муравьева (в замуж. Бибилова) С. Н. 601
 Муркос Г. 496
 Мэнге Ф. 181
 Мэтланд Ф. 347
 Мясоедов Г. Г. 92
 Набоков В. В. 109
 Надеждин Н. И. 550
 Наполеон I Бонапарт 58, 59, 113—116, 189, 200, 201, 222, 238, 244, 475, 620, 657, 659
 Нардин-Нащокин А. Л. 265
 Нарезный В. Т. 256
 Неклюдов С. Ю. 282, 467
 Некрасов Н. А. 61, 94, 248, 295, 414, 500, 672
 Нельсон Г. 58 Неополетанская В. С. 252
 Нерон 46, 47, 79
 Нефедов Г. Ф. 54
 Никитенко А. В. 331
 Никитин А. 299, 300
 Николаенко Н. Н. 152, 590, 591
 Николай I 86, 91, 96, 329, 331, 416, 422, 423
 Николай II 539
 Никон, патриарх 495
 Нил Сорский 441
 Ницше Ф. 361
 Новиков Н. В. 374
 Норвид Ц. К. 511
 Нордштейн А. П. 220
 Ньюсон Дж. 268, 594
 Ньютон И. 271, 334, 354, 386
 Оберкирх Г. Л. 327
 Овчинников Н. Д. 386
 Одоакр 269
 Одоевский А. И. 414, 621
 Одоевский В. Ф. 322—324, 326, 327
 Олег Святославич (Гориславич) Черниговский 285, 359, 428
 Оленина А. А. 170, 202
 Олыыки Л. 497
 Ориген 183
 Орлов А. Г. 84, 86
 Орлов А. Ф. 331
 Орлов В. Н. 75, 168
 Орлов Г. Г. 84
 Орлов М. Ф. 327, 657
 Орлова-Чесменская А. А. 83—89
 Остолопов Н. Ф. 91
 Островский А. Н. 76, 145, 248, 300, 424, 430, 473
 Павел, апостол 273, 294, 379
 Павел I Петрович 82, 84, 85, 87, 189, 199, 327, 334, 382, 422, 423, 486, 537, 546, 547, 672
 Павстос Бузанд 531
 Падучева Е. В. 190, 340, 341
 Паисий, митрополит 495
 Панаев В. И. 91
 Панин, дядя Е. Р. Дашковой 82
 Панкратова И. Л. 228, 238
 Панофский Э. 497
 Панченко А. М. 76
 Параджанов С. И. 198
 Паскаль Б. 289
 Пастер Л. 152
 Пастернак Б. Л. 19, 62, 94, 98—100, 110, 111, 142, 150, 193, 212, 353, 475, 476, 510, 580, 595, 596
 Пахомов Н. П. 322
 Пекарский П. П. 408, 409
 Перетц В. Н. 322
 Перовская С. Л. 98

- Перро М. 45
 Перро Ш. 42, 130
 Персии Флакк Авл 127
 Пестель П. И. 169, 221, 659
 Петр I Великий 66, 175, 222—224, 266, 273, 274, 285, 320, 321, 323, 324, 327, 328, 330—332, 375, 377, 379, 407—409, 420—422, 486, 500, 524, 528, 538, 539
 Петр III 82, 84, 539, 540
 Петров, сержант 409
 Петровский Ф. А. 127, 543
 Пигарев К. В. 166
 Пильняк Б. А. 161
 Пинский Л. Е. 630, 631
 Пир Ф. 181
 Пиранделло Л. 430
 Пирогов Н. И. 331, 332
 Пирр 354
 Пирс Ч. С. 154, 209, 377, 535
 Пифагор 309
 Плавт Тит Макций 120, 279
 Платон 33, 34, 130, 131, 289, 368, 369, 386, 439, 453, 455, 594, 595, 623, 649
 Платонов С. Ф. 77
 Плутарх 621
 По Э. 107
 Погодин М. П. 92
 Погосян Е. А. 148
 Полевой Н. А. 550
 Полторацкий Н. А. 38
 Пономарева С. Д. 90, 91, 94
 Понтрягин Л. С. 346
 Поньрко Н. В. 76
 Попов А. Н. 322
 Постников М. М. 363
 Постумий, консул 635
 Потемкин А. А. 162
 Потемкин Г. А. 84
 Потоцкий Я. 71
 Пригожин И. 239, 348, 349, 350, 352, 640, 644, 648, 679
 Прокопович Ф. 332, 379, 408, 409, 538
 Пропп В. Я. 154, 282, 285, 287, 314
 Прохоров Е. И. 332
 Прутков К. 550
 Псевдо-Дионисий Ареопажит 183, 306
 Птолемей Клавдий 309
 Пуанкаре А. 346, 354, 355
 Пугачев Е. И. 539, 540
 Пумпянский Л. В. 239, 591, 592
 Пустыгина Н. 110
 Пуфендорф С. 379
 Пушкин, поручик 82
 Пушкин А. С. 19, 20, 23, 27, 29, 40, 57, 59, 63—65, 69, 70, 75, 83, 84, 86, 88, 89, 92—95, 99, 102, 103, 108—110, 112, 116, 118, 120, 121, 128, 132, 134, 137, 138, 142, 143, 166, 167, 169, 170, 173, 191, 192, 194, 202, 206, 207, 212, 213, 220—239, 247, 254, 263, 275, 285, 296, 314, 318, 319, 323, 324, 326—328, 332, 370, 379, 382, 406, 407, 411, 415, 430, 436, 439, 443, 446, 448, 469, 475, 481, 507, 508, 512, 514, 518, 519, 538, 548, 550, 551, 573, 596, 611, 621, 625, 657, 666, 667, 674, 677, 678
 Пушкин Л. С. 64, 65
 Пушкин М. С. 265
 Пушкина Н. Н. 109
 Пыляев М. И. 85, 86, 88
 Пыпин А. Н. 374, 381
 Пырьев И. А. 51
 Пьеро делла Франческа 260
 Пьянов М. Д. 539
 Пятигорский А. М. 164, 350, 392, 393, 434, 447, 504, 640
 Рабле Ф. 42, 501
 Радагайс 269
 Радищев А. Н. 40, 143, 383, 436, 452—454, 517, 620, 621
 Радлов Э. Л. 32
 Радхакришнан С. 533
 Раис Д. 181 Рак В. Д. 132
 Рамбуйе Е. 89, 261
 Рамелли, инженер 626
 Расин Ж. 120
 Рассел Б. 527
 Рафаэль Санти 202
 Ревзин И. И. 458, 540, 560
 Рембрандт Х. ван Рейн 108, 246, 247, 625, 626, 630
 Репин И. Е. 90
 Ретиф де Ла Бретонн Н. 256
 Ржевский А. А. 593
 Ржига В. Ф. 495
 Ривароль А. 625
 Рижский М. И. 353
 Ризнич А. 169
 Римский-Корсаков П. М. 590
 Ричард I Львиное Сердце 52
 Ришелье А. Ж. дю Плесси 261

- Робеспьер М. 98, 274
 Роден О. 366, 367, 618, 619
 Розенблюм Л. М. 212
 Розенфельд Ю. В. 598
 Роллень Ш. 620
 Романовский, поэт 323
 Рондо, леди 264
 Роскоф Г. 630, 631, 633
 Росс Эшби У. 349
 Росселлини Р. 439
 Россини Дж. 93
 Ростопчин Ф. В. 274
 Ростопчина Е. П. 331
 Рубенс П. П. 184
 Рубин А. И. 81
 Руденко М. Б. 418
 Руссо Ж.-Ж. 37, 38, 64, 126—128, 256, 274, 275, 382, 383, 412—414, 429, 477, 594, 595, 612
 Рыкова Н. Я. 19
 Рылеев К. Ф. 58, 82, 112, ИЗ, 169, 275
 Рюве Н. 180, 181, 183
 Рюде Д. 634
 Рязанов Д. Б. 344
 Саакянц А. А. 99
 Савонарола Дж. 144, 145
 Салтыков, помещик 384
 Салтыков С. В. 332
 Салтыков-Щедрин М. Е. 142, 330
 Салупере С. 148
 Сальвестрони С. 306
 Сальери А. 230—235
 Самарин Ю. Ф. 330
 Санд Ж. 83, 97
 Сантили К. 598
 Сафо 199
 Сведенборг Э. 32
 Светоний Гай Транквилл 46, 47, 56
 Свифт Дж. 9, 73, 655
 Святополк I Окаянный 358
 Святослав I Игоревич 321, 475
 Селиванов И. В. 327
 Семенников И. 5
 Сен-Мартен Л. К. 256
 Сепир Э. 240, 486
 Сервантес Сааведра М. де 44, 47, 48, 50, 254, 279, 319, 467, 615, 630
 Сергей Александрович, вел. кн. 539
 Серл Дж. 637
 Сидоний Аполлинарий 218
 Сийес Э.-Ж. 293
 Симеон Бекбулатович 439
 Симеон Полоцкий 230, 379, 409, 492
 Скалигер Ж. Ж. 335
 Скотт В. 271, 616
 Скюдери М. де 261
 Слонимский А. Л. 290
 Сменцовский М. 495
 Смирницкая О. А. 529
 Смирнов П. С. 494
 Смирнов-Сокольский Н. П. 133
 Соколов В. В. 250
 Сократ 439, 453, 455
 Солженицын А. И. 59
 Соллогуб В. А. 322
 Соловьев В. С. 37, 104, 128, 432, 668
 Соловьев С. М. 264, 265, 375, 377
 Сомов О. М. 91
 Сорен, французский драматург 40
 Сорокин Ю. С. 119
 Соссюр Ф. де 12, 153—155, 161, 162, 240, 289, 306, 340, 377, 523, 545, 560
 Сперанский Н. 630, 631
 Срезневский И. И. 50, 356
 Сталин И. В. 121, 264
 Сталь Ж. де 271, 643
 Станиславский К. С. 449
 Станкевич Н. В. 415
 Стеблин-Каменский М. И. 43, 336, 529
 Стенгерс И. 348, 349, 352, 644, 679
 Стендаль 191, 201 Стенич В. И. 242, 656
 Степанов Ю. С. 156, 162, 180
 Степ лето н Т. 361
 Степняк-Кравчинский С. М. 61
 Стерн Л. 430
 Стефан Пермский 452
 Стефан Яворский 408, 415
 Стратановский Г. А. 353
 Страхов Н. И. 500
 Струве Г. П. 204
 Сумароков А. П. 64, 323, 324, 380
 Сумароков П. П. 591
 Сухово-Кобылин А. В. 97
 Сцилард Л. 350
 Сыркин А. Я. 533
 Тагер Е. М. 656
 Таллеман П. 261
 Талызин, капитан 82
 Тамарченко Н. Д. 228
 Тарабукин Н. 220
 Тарквиний Гордый 620

- Гарковский А. А. 70, 674
 Татлин В. Е. 248, 249
 Тауринус Ф. А. 354
 Тацит Корнелий 610, 666
 Твардовский А. Т. 132, 138
 Тезауро Э. 184
 Теодорих 269
 Теофиль, святой 373
 Тик Л. 73
 Тит, император 199
 Титов В. П. 231, 328
 Тихомиров М. Н. 495
 Тихонравов Н. С. 322
 Тойнби А. Дж. 347, 362
 Толстая, графиня 332
 Толстая (Берс) С. А. 169, 667
 Толстая С. М. 532
 Толстой А. К. 97, 332, 457, 475
 Толстой А. Н. 656
 Толстой Л. Н. 7, 14, 45, 59, 61, 65, 66, 76, 96, 103, 109, 130, 143, 144, 160, 169, 173, 174, 201, 207, 213, 236, 244, 245, 275, 296, 318, 341, 383, 411—413, 415, 417, 430, 441, 455, 467, 472, 475, 548, 573, 590, 594, 595, 597, 601, 612, 617, 659, 660, 665, 667, 672, 678, 679
 Толстой Ф. И. (Американец) 656, 657
 Толстые С. М. и Н. И. 530
 Томашевский Б. В. 39, 91, 103, 180, 206, 216
 Томсон Д. 534
 Топоров В. Н. 56, 283, 314, 350, 413, 494, 504
 Тороп П. 215, 216
 Третьяковский В. К. 382, 538, 591, 592
 Тринон А. 181
 Тройский И. М. 529
 Трофимова М. К. 338, 543
 Трубецкой П. П. 66
 Тувим Ю. 522
 Тургенев ан. И. 23, 550
 Тургенев И. С. 18, 243, 248, 296, 329, 330, 414, 476, 619, 657
 Туровский А. М. 432
 Тынянов Ю. Н. 189, 275, 544, 553, 602, 604, 658
 Тьюринг А. М. 558, 568, 589
 Тэйлор Э. Б. 395, 603
 Тэрнер В. 366, 617, 618
 Тэтчер М. 98
 Тютчев Ф. И. 31, 32, 73, 165, 166, 289, 323, 399, 441, 476, 477, 519, 611, 636
 Тютчева А. Ф. 95
 Уколова В. И. 257
 Уоллес А. Р. 354
 Уолси Т. 361
 Уорф Б. Л. 486
 Успенский Б. А. 64, 103, 123, 196, 201, 259, 261, 305, 320, 324, 333, 339, 343, 349, 350, 393, 485, 492, 494, 495, 499, 504, 525, 529, 599, 683
 Ушаков Д. Н. 265
 Ушаков Ф. В. 452—455
 Фабри З. 179
 Факи Тейран 418
 Фальконе Э. М. 66, 222
 Фасмер М. 50
 Феаген 353
 Февр Л. 342, 345
 Федоров Б. М. 91, 114
 Феллини Ф. 68, 186
 Фельдман-Конрад Н. И. 362
 Феодор, владыка Тверской 297, 428
 Феодосии Косой 437
 Феодосии II Младший 387, 388
 Фет А. А. 120, 432, 451, 668
 Фидий 332
 Филарете А. 262, 679
 Филипп Эгалите 635
 Филиппов Б. А. 204
 Филиппова Н. В. 252
 Фламарион К. 355
 Флобер Г. 22, 78
 Флоренский П. А. 39, 123, 132, 196, 305, 306
 Фома, апостол 338, 361
 Фома Аквинский 51
 Фома Бекет 361
 Фоменко А. Т. 363
 Фонвизин Д. И. 82, 83, 127, 128, 247, 404, 481, 583
 Фотий, архимандрит 86—89
 Фотина, фигурантка 88
 Франциск Ассизский 373
 Франческо ди Джордже Мартини 262, 679
 Фрейд З. 141
 Фрейденберг О. М. 121, 122, 280
 Фридрих II 205, 244
 Фукидид 353
 Фуртнагель Л. 69
 Фьораванти (Фиораванти) А. 626

- Хализев В. Е. 228, 238
Хатшепсут 337
Хаютин А. Д. 38
Хикмет Н. 430
Хлебников В. В. 161, 512, 596
Хмельницкий С. И. 168
Хоккетт Ч. 444
Холодович А. А. 153
Хольберг Л. 64
Хомяков А. С. 92
Храповицкий А. В. 381
Хрисипп 353
Цветаева М. И. 98—100, 430, 441, 470, 476, 511
Цезарий Гейсербахский 629, 630
Цезарь Гай Юлий 339, 387, 620, 621
Циннеман Ф. 361
Цицерон Марк Туллий 353, 354
Цицианов Д. Е. 114
Цуринов К. В. 270
Цявловская (Зенгер) Т. Г. 169
Цявловский М. А. 169
Чаадаев П. Я. 75, 92, 327, 415
Чаплин Ч. 105, 106
Чебышев П. Л. 203
Челлини Б. 625, 636
Черниговский Т. В. 152
Чернов И. А. 393
Чернышев З. Г. 205
Чернышевский Н. Г. 360, 415, 452, 454, 615
Черняев Н. И. 286
Честертон Г. К. 107, 108
Чехов А. П. 22, 24, 35, 132, 145, 275, 415, 437, 441, 532
Чижевский Д. 601
Чистов К. В. 540
Чудакова М. О. 103
Шаляпин Ф. И. 531
Шамиль 140
Шапух 531
Шатобриан Ф. Р. де 341
Шафиров П. П. 377
Шварц Е. Л. 340
Швейкарт Ф. К. 354
Шевырев С. П. 231
Шекспир У. 7, 19, 46, 62, 67, 68, 114, 120, 140, 163, 232, 254, 271, 279, 280, 281, 407, 411, 413, 441, 582, 595, 615, 619, 621, 625, 626, 628, 630, 671, 672, 683
Шеллинг Ф. В. 330, 643
Шененбург И. фон 632
Шеннон К. Э. 8
Шенье А. 206
Шереметев Б. П. 375
Шереметев Н. П. 205
Шестериков С. П. 322
Шешковский С. И. 331
Шиллер И.-К.-Ф. 126, 140, 271, 275, 612
Шипов Н. Н. 384, 385
Ширинский-Шихматов С. А. 611
Шишков А. С. 21—22, 89, 112, 274, 611
Шишмарев В. Ф. 548
Шкловский В. Б. 604
Шлегель Ф. 110, 353
Шмурло Е. Ф. 321, 332
Шоттель Ю. Г. 260
Шофер П. 181
Шпенглер О. 361, 362
Шпренгер Я. 631
Штаерман Е. М. 47
Штиблин К. 262
Штатный Т. 404
Штрайх С. Я. 328
Шубинский С. Н. 264
Шубников А. В. 71
Шувалов И. И. 379
Щеглов Ю. К. 210—214, 613
Щеголев П. Е. 92, 274
Щерба Л. В. 217
Щербатов М. М. 83, 383
Щербатова П. Н. 590
Щербинин М. И. 206
Эделин Ф. 181
Эйзенштейн С. М. 19
Эйнштейн А. 334, 346, 354, 355
Эйхенбаум Б. М. 103
Эко У. 180, 182
Элиаде М. 285, 287, 357
Энгельгардт Б. М. 292
Энгельс Ф. 393—395, 604
Эпикур 136
Эразм Роттердамский 628, 632
Эткинд Е. Г. 80
Эттингер, немецкий филолог 592
Эфрон А. С. 99
Эшби У. Р. 349
Яacobсон Р. О. 15, 152, 154, 160—163, 182, 209, 222, 225, 229, 263, 339, 340, 343, 356, 527, 532, 533, 543, 544, 559, 598, 639
Яковлев М. Л. 91, 224
Яковлев Н. В. 239
Якубович А. И. 658
Якушкин И. Д. 327
Янчо М. 674
Янь Вышатич 258
Янькова Е. П. 590
Ярмут, лорд 539
Ярослав Владимирович (Мудрый) 358
Ярослав Всеволодович (Черниговский) 355, 356

- Artaud A. см. Арто А.
 Bachelard S. 314
 Bandrillart H. 631
 Benedict R. 485
 Benveniste E. см. Бенвенист Э.
 Bodin J. см. Воден Ж.
 Bornelth G. de см. Борнейль Ж. де
 Braudel F. см. Бродель Ф.
 Burbank J. 222
 Carnap R. 536
 Caroll Marden C. 54
 Chartier 341
 Chaunu P. 631
 Cizevskij D. 492
 Curtins E. R. 492
 D'Arco S. A. 306, 310
 Delpech F. 324
 Delumeau J. см. Делюмо Ж.
 Divet Ch.-Z. 261
 Doresse J. см. Дорес Ж.
 Dornseiff F. 492
 Eliade M. см. Элиаде М.
 Forti E. 310
 Foucault M. 197, 491
 Francastel P. 72
 Ginzburg C. 276
 Greimas A. см. Греймас А.-Ж.
 Greyer D. 326
 Grimaud M. 184
 Hallet P. E. 361
 Hartmann A. 310
 Herpe H. 633
 Hitchcock E. V. 361
 Jackson H. 566
 Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
 Janssen J. 630
 Klincksieck C. 52
 KJuckholm C. 485
 Kloskowska A. 485
 Kovács Z. 629
 Kroeber A. 485
 Lacan J. 184
 Lafont et Redondo J. 324
 Lathuillère R. 261
 Latimore O. 267
 Lazar M. 548
 Le Goff J. см. Ле Гофф Ж.
 Leach E. 534
 Lever M. 73
 Levi-Strausse C. см. Леви-Стросс К.
 Lock A. 268, 594
 Lulle R. см. Люллий Р.
 Macfarlane A. см. Макфарлен А.
 Maistre J. de см. Местр Ж. де
 Malkiel M. R. L. de см. Малькиель М. Р.
 Л. де Mathauserova S. см. Матхаузерова С.
 Mauro T. de 155
 Mousse M. см. Мосс М. Migne J. P. 51
 Moshu L. 45
 Naudé G. 631
 Nauert Ch. 632
 Newson J. см. Ньюсон Дж. Osborn M. 630
 Panofsky E. см. Панофский Э. Pelpech F. 73
 Phillippe II 345
 Piekarczyk S. 267
 Prigožin J. см. Пригожин И. Reed A. W. 361
 Regny V. de 309
 Reicher C. 371 Revel J. 341
 Rice D. см. Раис Д. Rokkan S. 485
 Roskoff G. см. Роскоф Г. Rosselo J. 51
 Rousseau J.-J. см. Руссо Ж.-Ж. Ruwet N. см.
 Рюве Н. Saito K. 167
 Saussure F. de см. Соссюр Ф. de Schapiro M. 259
 Schofer P. см. Шофер П. Sebeok T. A. 559
 Searle J. R. см. Серл Дж. Shaw T. J. 228
 Simons J. 485

700

Standford W. 310

Stapleton T. см. Степлетон Т. Stengers J. см. Стенгерс И. Szilard L. см. Сцилард Л. Tallemant P. см. Таллеман П. Todorov Tzv. 263, 631

Trevor-Roper H. R. 632

Turing A. M. см. Тьюринг А. М.

Vovelle M. см. Вовель М.

Wada S. 167

Warning R. 640

Worsley P. см. Ворсли П.

Составитель А. Ю. Балакин

Содержание

<i>Ю. М. Лотман. Люди и знаки [Вместо предисловия]</i>	5
КУЛЬТУРА И ВЗРЫВ	
Постановка проблемы	12
Система с одним языком	14
Постепенный прогресс	17
Прерывное и непрерывное	21
Семантическое пересечение как смысловой взрыв. Вдохновение.....	26
Мыслящий тростник.....	31
Мир собственных имен	35
Дурак и сумасшедший.....	41
Текст в тексте (Вставная глава)	62
Перевернутый образ.....	73
Логика взрыва.....	101
Момент непредсказуемости.....	108
Внутренние структуры и внешние влияния.....	116
Две формы динамики.....	120
Сон — семиотическое окно	123
«Я» и «Я».....	126
Феномен искусства	129
«Конец! как звучно это слово!».....	137
Перспективы.....	141
Вместо выводов.....	146
ВНУТРИ МЫСЛЯЩИХ МИРОВ	
Введение	150
Вводные замечания.....	150
После Сосюра	153
<i>Часть первая</i>	
Текст как смыслопорождающее устройство	
Три функции текста.....	155
Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры).....	163
Риторика — механизм смыслопорождения.....	177
Иконическая риторика.....	194
Текст в процессе движения: автор — аудитория, замысел — текст...	203
Символ — «ген сюжета».....	220
Символ в системе культуры.....	240
<i>Часть вторая</i>	
Семиосфера	
Семиотическое пространство	250
Понятие границы	257

702

Механизмы диалога	268
Семиосфера и проблема сюжета	276
Символические пространства	297
1. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах.....	297
2. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте.....	303
3. Дом в «Мастере и Маргарите».....	313
4. Символика Петербурга	320
Некоторые итоги.....	334

Часть третья

Память культуры. История и семиотика

Проблема исторического факта	335
Исторические закономерности и структура текста	339
Альтернативный вариант: бесписьменная культура или культура до культуры?.....	363
О роли типологических символов в истории культуры.....	371
Возможна ли историческая наука и в чем ее функция в системе культуры?	385

Заключение

СТАТЬИ ПО ТИПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Введение.....	392
Культура и информация	393
<i>Культура и язык</i>	396
Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI—XIX веков	400
I. Семантический («символический») тип.....	402
II. Синтаксический тип	407
III. Асемантический и асинтаксический тип	410
IV. Семантика-синтаксический тип.....	415
Проблема «обучения культуре» как типологическая характеристика.....	417
О двух типах ориентированности культуры	425
О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах	427
Семантика числа и тип культуры	430
Текст и функция (<i>совместно с А. М. Пятигорским</i>).....	434
К проблеме типологии текстов	442
О типологическом изучении культуры.....	447
Некоторые выводы	457

СТАТЬИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

О метаязыке типологических описаний культуры	462
О семиотическом механизме культуры (<i>совместно с Б. А. Успенским</i>).....	485
Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) (<i>совместно с Вяч. Вс. Ивановым, А. М. Пятигорским, В. Н. Топоровым, Б. А. Успенским</i>)	504

Миф — имя — культура (<i>совместно с Б. А. Успенским</i>)	525
Динамическая модель семиотической системы.	543
Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума	557
Феномен культуры	568
Мозг — текст — культура — искусственный интеллект.....	580
Асимметрия и диалог.....	590
К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект).....	603
Память культуры.	614
Технический прогресс как культурологическая проблема.....	622
Культура как субъект и сама-себе объект.	639
О динамике культуры	647
МЕЛКИЕ ЗАМЕТКИ, ТЕЗИСЫ	
О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры	664
О двух моделях коммуникации и их соотношении в общей системе культуры ..	666
творческий путь и типология культурных кодов	668
О мифологическом коде сюжетных текстов	670
Память в культурологическом освещении.....	673
Архитектура в контексте культуры.	676
Из письма Ю. М. Лотмана Б. А. Успенскому (от 19 марта 1982 г.)	683
От издательства	685
Указатель имен	688

Научное издание

Юрий Михайлович Лотман

СЕМИОСФЕРА

Культура и взрыв

Внутри мыслящих миров

Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992)

Редакторы *Н. Г. Николаюк, Т. А. Шпак* Компьютерная верстка *С. Л. Пилипенко* Компьютерный набор *Г. П. Жуковой* Корректоры *Л. Н. Борисова, Т. А. Румянцева*

ЛР № 000024 от 09.X.98.

Подписано в печать 07.IX.2000. Формат 70 X 100 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Тайме». Печать офсетная. Физ. печ. л. 44,0. Усл. печ. л. 57,2. Тираж 5000 экз. Заказ № 1790. Издательство «Искусство—СПБ». 191014 Санкт-Петербург, Саперный пер., 10, оф. 8. Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор» Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 197110 Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

Сканирование: Янко Слава (библиотека Fort/Da) slavaaa@online.ru || yanko_slava@yahoo.com
|| <http://yanko.lib.ru> || зеркало: <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html>
|| <http://yankos.chat.ru/ya.html> | Иср# 75088656
update **30.09.10**
